

Liturg. 6
1312

Liturg. 1312^b

Vilsecker

Lehrbuch

des Gesangs

in

Seminarien, Geistliche, Schullehrer

und

Choralisten

von

FRANZ JOSEPH VILFINGER,
Lehrer an der Cathedral, Choral-Leiter in St. Michael, Choral-Musikant
und Chorregent an St. Paul in Passau.

Neu bearbeitet von dem Verfasser

Reverendissimus Dominus DOMINUS HENNINGER, Episcopus
Passauensis

PASSAU.

Expedition der Frankfurter Zeitung.

Erstausgabe im Jahr 1841.

1842.

L e h r e
vom
Römischen Choral-Gesange.

Zum Gebrauche
für
Seminarien, Geistliche, Schullehrer
und
Choralisten.

Herausgegeben

von

FRANZ JOSEPH VILSECKER,

*Cantor in der Cathedrale, Choral-Lehrer im Bischöfl. Clerical-Seminar
und Chorregent zu St. Paul in Passau.*

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

**Auctoritate Reverendissimi Domini Domini HENRICI, Episcopi
Passaviensis.**

PASSAU.

Expedition der Frauendorfer Blätter.

(Eigenthum und Druck von F. W. Kieppler.)

1858.

7-A

30490

Lehre

von

Höchstes Choral-Verständnis.

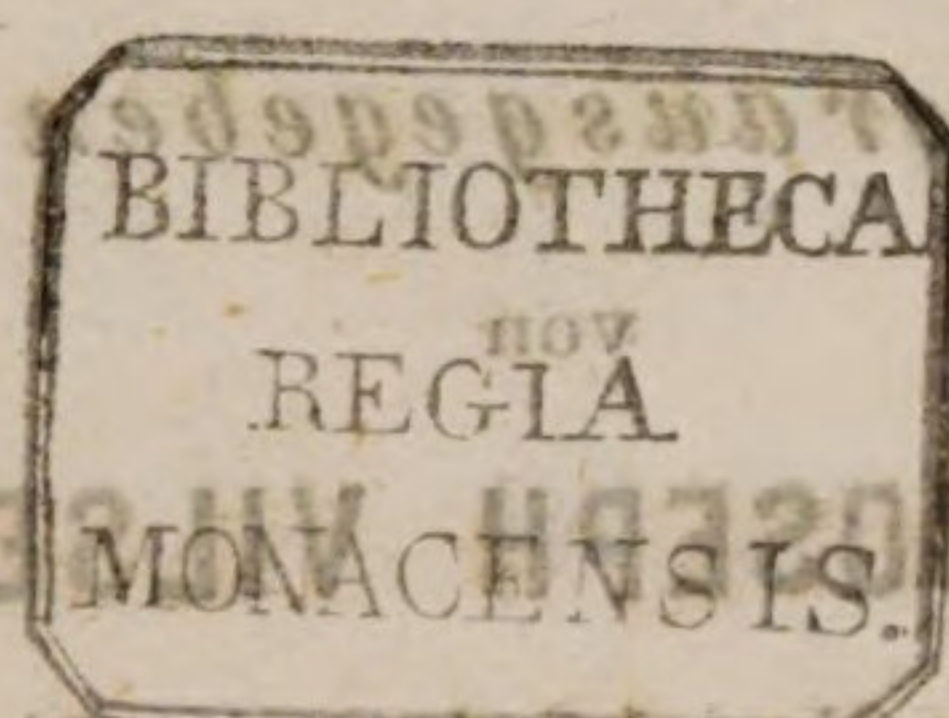
Zum Gebrauch

für

Seminarien, Geistliche, Schullehrer

und

Choralisten.



FRANZ JOSEPH WISSECKER.

Director in der Cathedral, Choral-Lehrer im Bisthof, Clerical-Seminar
und Chorregent an St. Paul in Passau.

Die vorliegende Arbeit ist eine

Autorität Raverendissimi Domini DOMINI HENRICI, Episcopi
Passaviensis.

PASSAU.

Expedition der Franzendorfer Blätter.

(Eigentum und Druck von A. H. Schöpler.)

1858.

VORREDE.

An Lehrbüchern über den römischen Choralgesang ist meines Wissens noch eher Mangel, als Ueberfluss. Grössere Werke sind theuer, kleinere mangelhaft, oder blos für Geistliche berechnet. Gegenwärtige Anleitung, wie der römische Choral gesungen werden soll, dürfte nicht nur dem Geistlichen, sondern auch den Lehrern, Cantoren und Choralisten eine erwünschte Gabe sein, da Alle sich daraus Rathes erholen können. — Was die Geschichte des römischen Choralgesanges anbelangt, so sagte ich keineswegs blindlings nach, was viele für ausgemacht halten, nämlich dass der Choral sich auf das griechische Tonsystem gründe; es ist jedoch eben so schwer zu behaupten, die ersten Christen hätten gar nichts, weder von griechischer noch jüdischer Musik angenommen, indem sie einen zu grossen Abscheu vor Allem hatten, was sie an das Heidenthum oder Judenthum erinnerte.

Haben wir jetzt noch z. B. die Psalmen Davids, warum sollten mit diesen nicht auch die ursprünglichen Melodien angenommen worden sein? — Bei Anfertigung dieses Werkchens suchte ich mich so viel möglich von den Eigenthümlichkeiten der Gesänge, wie sie in dieser oder jener Diözese gebräuchlich sind, fern zu halten, und gab stets den im Römischen Directorium vorkommenden Melodien und Regeln den Vorzug, überzeugt, dass nur der römische Choral der

echte sei. — Unter den vielen Choralbüchern, die sich an der hiesigen Domkirche schon aus den ältesten Zeiten befinden, ist ein **Directorium Chori** das in einer verbesserten Auflage des im Jahre 1582 erschienenen Werkes von GUIDETTI, im Jahre 1615 in Rom selbst wieder gedruckt wurde, und welches die Regeln genau angibt, wie in Rom der Choral gesungen wird. — Wenn auch die Melodien der verschiedenen Choralbücher in der Hauptsache übereinstimmen, so sind doch hie und da Veränderungen vorgenommen worden, die den Gesang anders gestalten. Man vergleiche nur zwei Messbücher, in verschiedenen Jahren oder an verschiedenen Orten aufgelegt; jedes hat den Titel **Missale Romanum**, und doch stimmen die Gesänge nicht im Ganzen überein. Der Unterschied beruht zwar oft nur auf der Versetzung einiger Noten, allein schon Eine versetzte Note ändert die Grundmelodie. Und welche Melodie ist die rechte? Meines Erachtens jene, die in Rom selbst ursprünglich war: auch dürfte das Alter der Melodie für ihre Echtheit entscheiden, denn es ist wohl leicht eine oder die andere Choralmelodie zu verändern, sie auch angenehmer zu machen, allein hat man dabei auch ein grosses Verdienst? Ich glaube nein, denn gerade das Alter ist es, was den Choral so ehrwürdig macht: es kommen aber auch Gesänge im Choral vor, die bei ihrer Einfachheit, mit dem grössten Fleisse nicht schöner, erhabener oder rührender gesetzt werden könnten. — Es kann jedoch damit nicht gemeint sein, dass man die in den vorhandenen Choralbüchern gedruckten Melodien verändern solle, im Gegentheile, man singe, wieder Gesang vorgeschrieben steht, und wie es ein lange eingeführter Gebrauch mit sich bringt. — Auffallende Veränderungen dürften mehr nachtheilig als nützlich sein.

Die Quellen, welche ich zu meiner Arbeit benützte, sind grösstentheils an den passenden Orten angegeben. — Möge der gute Zweck, den der Verfasser im Auge hatte, die beabsichtigte Wirkung hervorbringen, dass dem Choralgesange die Aufmerksamkeit geschenkt werde, die er vermöge seiner Anwendung beim Gottesdienste erfordert. Wer den Geist dieser erhabenen Gesänge, die durch keine

andere Musik ersetzt werden können, einmal aufgefasst hat, der wird auch gewiss mit dem grössten Eifer dahin trachten, dass diese Melodien im Geiste der Kirche schön und feierlich vorgetragen werden; dann werden sie gewiss den Zweck nicht verfehlen, die Herzen der Gläubigen zur Andacht zu ermuntern, und die Gemüther derselben mit einer heiligen Liebe zu entflammen. — Daher sagt der hl. Chrysostomus: „Lobsinget weise, d. i. nicht mit der Stimme allein, sondern auch durch die That; nicht nur mit der Zunge, sondern auch durch euer Leben.“

Gegenwärtige dritte Auflage der Chorallehre dürfte der beste Beweis dafür sein, dass das Unternehmen des Verfassers ein zeit- und zweckmässiges war.

Passau im März 1858.

DER VERFASSER.

1.	Von dem Choralgesange überhaupt	1.
II.	Von den verschiedenen Arten des Choralgesanges	10.
III.	Von der Notation des Choralgesanges	12.
IV.	Von dem Linien-systeme und den Noten	14.
V.	Von dem Choralgesange überhaupt	16.
VI.	Von den Transpositionen	18.
VII.	Von den Intervallen	20.
VIII.	Eintheilung des Choralgesanges	22.
IX.	Tonleiter	24.
A)	Solmisation im harten Gesange mit dem C und F	26.
	Schlüssel	28.
B)	Solmisation im weichen Gesange mit dem C und B	30.
	Schlüssel	32.
C)	Solmisation der übrigen Intervalle	34.
X.	Von dem Vortrage des Choralgesanges	36.
XI.	Namen der Choralbücher	38.
1.	Von den Psalmenbüchern	40.
A)	Feierliche Psalmenbüchern	42.
B)	Gewöhnliche Psalmenbüchern	44.
C)	Beimischen zu den Psalmenbüchern	46.
	Tonus peregrinus vel mixtus	48.

INHALTS-ANZEIGE.

A. Theoretischer Theil.

	Seite
I. Von dem Choralgesange überhaupt	1
II. Von den verschiedenen Arten des Choralgesanges	8
III. Von der Notation des Chorals	9
IV. Von dem Liniensysteme und den Noten	11
V. Von den Schlüsseln	13
VI. Von den Transpositionen	13
VII. Von den Intervallen	15
VIII. Eintheilung des Gesanges	18
IX. Tonleiter	20
A) Solmisation im harten Gesange mit dem C- und F-Schlüssel	20
B) Solmisation im weichen Gesange mit dem C- und F-Schlüssel	21
C) Solmisation der übrigen Intervalle	21
X. Von dem Vortrage des Choralgesanges	24
XI. Namen der Choralbücher	27

B. Praktischer Theil.

I. Von den Psalmentönen	28
A) Feierliche Psalmentöne	30
B) Gewöhnliche Psalmentöne	34
C) Bemerkungen zu den Psalmentönen	36
Tonus peregrinus vel mixtus	38

	Seite
Intonatio Cantici B. V. Mariae	39
Charaktere der 8 Kirchentöne	39
II. Gesänge aus der heiligen Messe	40
Aspersio populi cum aqua benedicta	40
Asperges	40
Vidi aquam	41
1. Introitus. — Kyrie. Tractus etc.	43
2. Gloria	43
3. Oration	44
a) Von der feierlichen Gesangsweise der Oration	44
b) Von der gewöhnlichen Art, die Orationen zu singen	47
c) Von einer andern Art, die Orationen zu singen	47
d) Von der Gesangsweise der Orationen nach der Passion am Charfreitage	49
6. Epistel	50
7. Evangelium	51
8. Credo	52
9. Präfation	53
a) Präfatio sollemnis	54
b) Präfatio ferialis	55
10. Pater noster	56
a) Solemnnes Pater noster	57
b) FERIALES Pater noster	57
11. Confiteor	58
12. Ite missa est, Benedicamus et Requiescat in pace	59
13. Benediction	61
III. Melodien: Ad Matutinum, ad Laudes, ad Horas, ad Vesperas	61
a) Die Eingangsformel	61
b) Invitatorium	62
c) Hymnus	62
1. In festo Corporis Christi	63
2. In festo S. S. Trinitatis etc.	63
3. In festis B. V. Mariae	64
d) Capitel	65
e) Versikel	65
1. In Festo duplici	66
2. In Festo semiduplici	66
3. In Festo simplici, et diebus ferialibus	66
f) Benedicamus zu den Vespern, Horen und Laudes	68
1. Tempore paschali	68
2. In Festis sollemnibus	68
3. In Festis duplicibus	68
4. In Festis B. Mariae	68
5. In Dominicis per annum, et in festis semiduplicibus	69
6. In Feriis et ad Horas	69

69	g) Antiphonae Marianae	69
69	h) Absolution	69
70	i) Versus et Benediction	70
70	k) Lection	70
71	l) Responsorium breve	71
72	m) Martyrologium	72
73	IV. Gesänge in der Charwoche	73
73	1) Am Palmsonntage	73
75	2) Passion und Lamentation	75
76	3) Kreuzentblössung	76
76	4) Lumen Christi	76
76	5) Kerzen- und Taufweihen	76
76	6) Prophezien	76
77	7) Litanei	77
77	8) Chorgesänge bei dem Amte am Charsamstage	77
80	V. Gesänge bei andern im Laufe des Jahres noch vorkom-	
80	menden Verrichtungen	80
80	1) Zur Wachsweihe am Lichtmesstage	80
84	2) Aschenweihe	84
86	3) Kurze Intonationen	86
86	a. Zum Segen	86
86	b. Bei Ertheilung des Weihwassers	86
87	c. Te Deum laudamus	87
87	d. Veni sancte spiritus	87
87	e. Veni Creator spiritus	87
87	f. Ascendo am Christi-Himmelfahrtsfeste	87
87	g. Ave maris stella	87
87	4) Officium Defunctorum	87

A. Theoretischer Theil.

I. Von dem Choralgesange überhaupt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass schon die ersten Christen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen sich des Gesanges bedienten. — Der Gesang meistens armer, ungelehrter, einfacher Menschen musste einen einfachen kunst- und regellosen Charakter haben, und konnte nur Naturgesang sein, der erst nach und nach gewisse Accente annahm, die durch öfteres Anhören sich als etwas Festes begründeten. — Dass damals griechische Melodien benützt worden wären, ist wohl nicht leicht anzunehmen, wenn man bedenkt, wie schwer und verwickelt das System der griechischen Musik überhaupt war, also für jene einfachen Leute durchaus nicht fasslich, und griechische Melodien mit ihren ungeübten Organen nachzusingen, beinahe unmöglich. Zudem war ihr Abscheu gegen Alles, was an das Heidenthum erinnern konnte, zu gross, als das sie Gesänge aus den Tempeln und Theatern der Heiden zugelassen hätten. *) Als in Folge der Zeit

*) Die Meinung, dass der Choral auf dem alten griechischen Tonsysteme beruhe, wird durch neuere Nachforschungen durchaus widersprochen.

sich das Christenthum immer mehr ausbreitete, so musste man, um Gleichheit und Uebereinstimmung in den Weisen einführen zu können, den Gesang ordnen, und in gewissen Modulationen feststellen. Fromme und gelehrte Bischöfe unternahmen es, ein eben so einfaches System anzunehmen, als der Gesang erforderte. — **HILARIUS**, Bischof zu Poitiers (in der Mitte des vierten Jahrhunderts), ist der erste, von dem man mit einiger Zuversicht weiss, dass er für die abendländische Kirche besondere Hymnen gedichtet und dazu eigene Melodien verfertigt hat. — Gegen das Ende des IV. Jahrhunderts führte der heilige **AMBROSIVS**, Bischof von Mailand (374—397), einen Typus der Kirchengesänge ein, indem er vier Tonreihen auswählte, welche von ihm, mit Beseitigung der auch ohnehin unpassenden altheidnischen Namen (dorisch, phrygisch, lydisch, aeolisch, jonisch u. dgl.), die Namen des ersten, zweiten, dritten und vierten Tones erhielten. **ST. GREGOR** der Grosse, welcher in den Jahren 591—604 die christliche Kirche regierte, widmete dem Kirchengesange eine besondere Obsorge, und war in mehr als einer Beziehung der Reformator desselben. — Er sammelte die vorhandenen Weisen, verbesserte dieselben, vermehrte sie mit vielen neuen, und gab die Sammlung mit ihren Singweisen als unabweichliche Vorschrift für alle christlichen Kirchen heraus. — Sein Antiphonarium wurde vor dem Altare **ST. PETRUS** an einer Kette befestigt, niedergelegt, um etwaige Abweichungen in der Zeitfolge nach demselben zu berichtigen. Er gründete nicht nur ein neues System der Tonarten, sondern in der That ein neues System der Tonleiter, neue Benennungen der Töne, und eine neue vereinfachte Tonschrift. Er behielt nämlich die bereits vorgefundenen (Ambrosianischen) vier Kirchentöne bei, fügte aber diesen vier noch

andere hinzu, welche aus jenen, durch Versetzung der Tonreihe in die Unterquarte hervorgingen; wobei also der Hauptton, welcher dort als der *erste* erschien, in die Mitte, und eigentlich als der *vierte* in der Reihe zu stehen kam; die hinzugekommenen vier Kirchentöne wurden die plagalischen genannt, zum Unterschiede von jenen ältern vier, welche den Namen der authentischen erhielten. Somit wurde nun auch deren Ordnung verrückt. Folgendes sind die acht Kirchentöne, welche, als solche, in dem liturgischen Gesange der römisch-katholischen Kirche, den man von seinem Gründer den Gregorianischen nennt, noch fortleben:

1. Ton. Auth. . . . D $\overline{ef}$ g A. $\overline{hc}$ D.

2. Ton. Plag. A $\overline{hc}$ D $\overline{ef}$ g A.

3. Ton. Auth. . . . $\overline{Ef}$ g a $\overline{Hc}$ d E.

4. Ton. Plag. . $\overline{Hc}$ d $\overline{Ef}$ g a H.

5. Ton. Auth. . . . F. g a $\overline{hC}$ d $\overline{eF}$.

6. Ton. Plag. . C d $\overline{eF}$ g a $\overline{hC}$.

7. Ton. Auth. G a $\overline{hc}$ D $\overline{ef}$ G.

8. Ton. Plag. . . D $\overline{ef}$ G a $\overline{hc}$ D.

Man bemerkt gleich, dass diese Kirchentöne oder sogenannten Tonarten sich zuerst durch die Stelle des Halbtones unterscheiden: dann durch die Stelle, welche der Hauptton, oder eigentlich die beiden Haupttöne, nämlich der Grundton der authentischen Reihe, und dessen Quinte (später Dominante benannt) einnehmen; die Uebereinstimmung aber, welche dabei zwischen der authentischen und der ihr verwandten plagalischen obwaltet, besteht darin, dass beide (mit Rücksicht auf die Lage der in ihnen enthaltenen Halbtöne) aus einerlei Gattung von Quarten und Quinten zusammengestellt sind; jedoch so,

dass, wenn die eine die *Quinte* in dem untern Theile, die *Quarte* in dem obern hatte, die andere (plagalische) die *Quarte* in dem untern, die *Quinte* in dem obern Theile erhielt. — Kaiser KARL der Grosse gab sich alle Mühe, den Kirchengesang so viel als möglich zu verbessern, und sandte im Jahre 774 zur Erlernung des echten römischen Chorales zwei Geistliche nach Rom, nach deren Zurückkunft er an vielen Orten seines Reiches, namentlich zu Metz und Soissons, Singschulen errichten liess. — Er liess durch ein kaiserliches Mandat erklären, „dass acht Töne oder Schlüssel vollkommen hinreichend seien,“ um den Streit der Künstler jener Zeit zu entscheiden, die sich über die Zahl der Schlüssel und Tonarten nicht vereinigen konnten. — Ein zweites Dekret bestimmte die Zwölfzahl, als die der musikalischen Haupttöne. — GREGOR IX. brachte bei seiner Rückkehr von Avignon nach Rom im Jahre 1377 ein französisches Sängerkorps mit, welches mit denjenigen der päpstlichen Kapelle in Rom sich vereinigte. — Die neuen Ankömmlinge führten eine höchst gefährliche Accord-Musik ein, welche mit Zierrathen, Abtheilungen und unanständigen Zusätzen dermassen überhäuft war, dass die Kirchenmusik bald von einer heiligen Kunst zu einem profanen Schauwerke herabgewürdigt wurde. Es kam so weit, dass der Cardinal DOMENICO CAPRANICA dem Papst NICOLAUS V. auf die Frage, was er von seinem päpstlichen Musikchore denke, mit grosser Freimüthigkeit, und mit einem zwar nicht sehr feinen, aber sehr treffenden Gleichnisse antwortete: „Derselbe scheine ihm wie ein Sack voll junger Schweine, denn er höre wohl einen furchtbaren Lärm, könne aber nicht einen einzigen articulirten Laut unterscheiden.“ Im Jahre 1549 schrieb CIROLLO FRANCHI an UGOLINO GUALTERUZZI über die Sänger seiner Zeit: „Sie setzen ihr gan-

zes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblicke, wo der Eine *Sanctus* sagt, der Andere *Sabaoth* singe, und ein Dritter *Gloria tua*: und dieser Wirrwar ist dann von einigem Geheul, einigem Gebrülle und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Kater im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats.“*) Als diese Missbräuche den höchsten Grad der himmelschreiendsten Entheiligung erreicht hatten, hob sich PALESTRINA's Genie empor; dasselbe war so rein, als hätten ihn die Engel die Harmonie gelehrt. — Johann PERLUIGI, von seiner Geburtsstadt PALESTRINA genannt, ward im Jahre 1524 von armen Eltern geboren; da seine Talente einem Musiker aufgefallen waren, wurde er als Singknabe an der Kirche seines Geburtsortes angestellt. Im 27. Lebensjahre wurde er Musikdirector der in St. Peter von JULIUS III. neuerrichteten Capella Julia. — Im Jahre 1564 wurde PALESTRINA beauftragt, eine Messe zu componiren, von deren glücklichem Erfolge das Loos der so sehr in Verfall gerathenen Kirchenmusik abhänge, so dass, im Falle eines Misslingens, Letztere auf immer, als ein profanes Product, würde aus dem Hause Gottes verbannt werden. PALESTRINA überreichte der, zu diesem Zwecke vom Pabste PIUS 1564 eingesetzten Congregation, drei Messen. Die dritte dieser Messen wurde am 29. Juni 1564 in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt, und entschied auf das Vollkommenste zu Gunsten der Kirchenmusik. Die Congregation erklärte, dass nichts mehr zu wünschen übrig bleibe, und befahl die Beibehaltung der Tonkunst beim Gottesdienste. Diese Messe, bekannt unter dem Namen „Missa Papae Mar-

*) Siehe Vorträge über die in der päpstlichen Kapelle übliche Liturgie der stillen Woche von Dr. NICOLAUS WISEMANN, Augsburg, 1840. Verlag der KARL KOLLMANN'schen Buchhandlung.

celli,“ wurde auf Ersuchen des Königs PHILIPP von Spanien, einige Jahre nachdem sie war verfertigt worden, unter der Regierung des dritten Pabstes seit MARCELLUS, veröffentlicht; und wird alljährlich am Charsamstage in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt. PALESTRINA starb am 2. Hornung 1594 in den Armen des heil. PHILIPPUS NERIUS, und liegt in St. Peter begraben. Pabst GREGOR XIII. übergab dem PERLUIGI die Correctur der Bücher des gregorianischen Gesanges und dieser verband sich, um mit der Lösung seiner Aufgabe besser zu Stande zu kommen, mit GIOVANNI GUIDETTI, seinem Schüler und Capellan seiner Heiligkeit, der alle Codices, sowohl der vatikanischen Bibliothek, als auch des Archivs der Basilika ganz genau kannte. — Während PERLUIGI und GUIDETTI mit Eifer an ihren Werken arbeiteten, kam im Jahre 1580 zu Venedig durch die Druckerei des Petrus LICHTENSTEIN, Patrizers von Köln, das Graduale und Antiphonarium, an dessen Ende sich auch das Hymnarium befand, „correctirt in *Wort* und *Gesang* nach dem Dekret des Concilium von Trient und nach der Norm des neuen Breviers und Missale von PIUS V.“ heraus. GUIDETTI brachte seine erste Arbeit im Jahre 1581 zu Ende, welche PERLUIGI revidirt, geprüft und ergänzt hatte. Diesen ersten Theil der Bearbeitung legte GUIDETTI dem Pabst GREGOR XIII. vor, und erhielt von ihm am 13. November 1581 auf 10 Jahre das ausschliessende Recht zum Druck und zum Verkauf des Werkes, welches auch im Jahre 1582 in Rom erschien, und bald mehrere Auflagen erlebte.

Als Fortsetzung dieses ersten Werkes gab GUIDETTI im Jahre 1586 das zweite, den Gesang der Passion nach den vier Evangelisten mit einem vom Pabst SIXTUS V. am 17. September 1585 bewilligten Privilegium heraus

und dedicirte es WILHELM, Pfalzgrafen bei Rhein und Herzog von Bayern.

Das dritte Werk GUIDETTI's war der Gesang für die *hebdomada sancta*, welche er dem Pabst SIXTUS V. am 22. Okt. 1587 widmete.

Die vierte und letzte Arbeit GUIDETTI's war die Herausgabe der *Präfationen*, die er schon für das neue Missale Pius V. sehr korrekt geliefert hatte. — Bald darauf am 20. November 1593 starb er in einem Alter von 60 Jahren. Seine Verdienste um den Kirchen-gesang sind überaus gross.

Was CLEMENS VIII., der das Missale und das Brevier von Neuem einer Korrektur unterwarf, während seiner kurzen Regierungszeit nicht auszuführen vermochte, vollendete PAUL V., der sich gleich nach seiner Thronbesteigung die Verbesserung des römischen Chorals zum angelegentlichsten Geschäfte machte. Es ist nicht zu ermitteln, wer die Korrektur des *Graduale* im Auftrage dieses Pabstes besorgte, allein soviel ist gewiss, dass der ungenannte Korrektor die Reform des Gesanges auf eine vollkommen befriedigende Weise ausgeführt hat. Giov. Battista RAIMONDI, der die Art und Weise, die Noten, Linien und Charaktere in Metall zu giessen erfand, erhielt für das *Graduale* vom Pabst PAUL V. ein Privilegium am 2. Mai 1602 auf 15 Jahre. Die Herausgabe selbst fand in den Jahren 1614 und 1615 in der Medicaeischen Buchdruckerei in zwei aussergewöhnlichen Foliobänden statt, und hat unter allen andern Editionen am meisten Ansehen.

In Betreff der Geschichte des römischen *Antiphonariums* bemerkt BAINI, dass dasselbe weniger in seinen Gesängen corrumpt worden sei. — Unter

die besten Ausgaben zählt man die bei Robletti, Rom 1650 und die *editio Balleoniana* zu Venedig.

Die Edition der *Hymnen* durch den Buchdrucker Moretti in Antwerpen 1644, ist ebenfalls eine der vorzüglichsten.

Von dieser Zeit an wurde stets getrachtet, in der katholischen Kirche den echten römischen Kirchengesang zu erhalten, und namentlich waren es die Klöster, denen wir die Sammlung und Erhaltung der verschiedenen Chormelodien zu verdanken haben.

ROUSSAEU bemerkt, und jeder Kenner wird diesem Urtheile beistimmen, dass keine moderne Musik die Gregorianische, hinsichtlich des Pathos, welches ein majestätischer Accord der menschlichen Stimme geben kann, übertreffe; und ein anderer Schriftsteller hat darauf aufmerksam gemacht, wie jeder neuere Versuch, den Gregorianischen Gesang nachzuahmen, vollkommen gescheitert sei. *)

II. Von verschiedenen Arten des Choralgesanges.

Wenn man von verschiedenen Arten des Choralgesanges hört, als von dem Römischen, Münster'schen, Kölnischen, **) Französischen Choral, so ist unter diesen Benennungen nichts anders zu verstehen, als die

*) Wer sich eine ausführliche Kenntniss der Geschichte des Chorals aneignen will, der lese „BAINI Memorie storico—critiche della vita et delle opere di Giovanni Perluigi da Palestrina. Roma, 1828.“ „FORKEL's allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig, im SCHWICKERT'schen Verlage; dann im musikalischen Konversations-Lexicon die Artikel: Choral, Hymnus, Kirchentöne, Tonarten der Alten etc. Ferner: Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik von R. G. KIESWETTER. Leipzig, bei BREITKOPF et HÄRTL. 1834. C. LAUCHER, Choralunterricht für Priester. Dillingen.“

**) Ueber den Münster'schen und Cölnischen Choral lese man: JOSEPH ANTONY archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, Münster, bei COPPENRATH, und theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des Gregorianischen oder Choralgesanges. Von einem katholischen Geistlichen, Elberfeld, bei SAM. LUCAS.

Gesänge, welche dem Römischen, Münster'schen, Köl-nischen, Französischen Ritus eigenthümlich sind. — Der innern Natur nach stimmen alle überein, sie unter-scheiden sich aber häufiger durch die Melodien. — Unter lutherischem, protestantischem Choral versteht man den *deutschen* Kirchengesang, den LUTHER in den Kirchen eingeführt, und der von den protestantischen Gemeinden mit Begleitung der Orgel bei ihren gottes-dienstlichen Verrichtungen abgesungen wird.

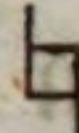
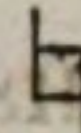
Hier kann zunächst nur von dem römischen oder gregorianischen Choral die Rede sein, welcher sich von seiner Entstehung an, bis auf unsere Zeiten in seiner ur-sprünglichen Einfachheit erhalten hat. Man versteht dem-nach unter *römischem Choral* die Melodien, nach welchen in katholischen Kirchen die bei gottesdienstlichen Verrich-tungen vorgeschriebenen lateini-schen Texte, in lauter einfachen, sich langsam fortbewegenden melodischen Haupttönen, in einem nicht genau abgemessenen Zeit-masse abgesungen werden, und zwar nach den Grund-regeln GREGORS des Grossen.*)

III. Von der Notation des Chorals.

In den ältesten noch vorfindlichen Gesangbüchern der lateinischen Kirche findet man als Bezeichnung des Gesanges die sogenannten *Neumen*. Diese bestehen aus Puncten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in ver-schiedenen Richtungen und Gestalten, welche dem Sänger

*) Latein. Cantus firmus; ital. Chorale, auch Canto fermo; franz. Plaintchant; d. h. der feste, ungezierte Gesang, die ursprünglich festgesetzte Gesangsweise des Chorals, wobei die melodischen Hauptnoten einfach, ohne Verzierung, vorgetragen werden, während der Cantus figuralis (Figural- auch Mensural - Gesang) diese in Noten von geringerem, genau abgemes-senem Werthe und verschiedenartigen Figuren zergliedert.

durch ihre Stellung über den Sylben, die Tonhöhe, und durch ihre Gestalt auch die Beugung, das Steigen oder Fallen der Stimme anzeigten.**) Beispiele hierüber finden sich in FORKELS und KIESEWETTER'S Geschichte der Musik. Später bezeichnete man die Sylben mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, und zwar die unterste Octave mit den grossen Buchstaben: A, B, C, D, E, F, G, die nächste Octave mit kleinen: a, b, c, d, e, f, g; und wenn ein Gesang noch höher, bis in die dritte Octave stieg, mit doppelten: aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg.***) Ein Beispiel dieser Art ist folgendes:

de  c de d c  a c d a GF GG

Sit nomen Domini benedictum in Saecula.***)

Schon im zehnten Jahrhunderte soll man sich einer horizontalen Linie bedient haben, welcher bald darauf eine zweite parallel hinzugefügt wurde. Die obere Linie war gelb, die untere roth, und diese galt für f, jene für c.

GUIDO V. AREZZO (um das Jahr 1020 oder wenig später), ein Benedictinermönch in dem Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ferrara und Ravenna, benützte die Neumenschrift in diesem Zustande und verbesserte sie wesentlich dadurch, dass er noch eine Linie unter f, und eine zwischen roth f und gelb c zog. Er lehrte nun in diesem Systeme von vier Linien nicht blos die Linien, sondern auch die Zwischenräume benützen, so dass nun jeder Ton seinen bestimmten unverkennbaren Platz erhielt, und aller Zweideutigkeit vorgebeugt war. — Dieses Linien-system wurde beibehalten, als später die Noten- oder Punktschrift eingeführt wurde.

*) Das Wort Neuma hatte auch noch andere Bedeutungen. Im Choralgesange nämlich verstand man unter Neuma eine melodische Phrase am Schlusse eines Verses (Melisma), welche ohne Text blos vocalisirt wurde. Endlich gebraucht GUIDO AREZZO in manchen Stellen seiner Tractate das Wort Neuma sogar für einen geschriebenen Gesang selbst.

**) Das in diesen drei Octaven vorkommende b bedeutet stets unser heutiges h.

***) Sieh FORKEL'S allgemeine Geschichte der Musik, 2ter Band, Pag. 181, wo noch mehrere Beispiele der Art vorkommen.

GUIDO führte auch sechs Sylben zur Benennung von sechs Tönen ein. *) Er benützte dazu die Anfangssylben eines alten Hymnus, worin der heilige Johannes als Schutzpatron der Sänger wider die Heiserkeit angerufen wird. — Der Hymnus ist folgender:

C. Ut queant laxis
 D. Resonare fibris
 E. Mira gestorum
 F. Famuli tuorum
 G. Solve polluti
 A. Labii reatum
 Sancte Johannes.

Erst im 17. Jahrhunderte wurde zur Bezeichnung des siebenten Haupttones *H* die Sylbe *Bi* angewendet, die später in *Si* umgewandelt wurde. In Frankreich und Italien sind diese Sylben noch jetzt gebräuchlich, in England hingegen die Buchstaben.

Die Einführung der Note und deren erste Ausbildung als Tonschrift darf man erst in den Anfang des zwölften Jahrhunderts setzen; die jetzigen Choralnoten (irrig Gregorianische Noten) kamen aber erst im vierzehnten Jahrhundert allgemein in Gebrauch.

IV. Von dem Liniensystem und den Noten.

Die Zeichen der musikalischen Töne, welche Noten genannt werden, stehen im Choralgesange gewöhnlich *auf* und *zwischen* vier (in ältern Choralbüchern auch *auf*

*) GUIDO selbst erwähnt dieser sechs Sylben blos in einem Briefe an seinen Freund, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die Methode, den Gesang mittels der Solmisation, d. i. mittelst der sechs Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la*, und die Kirchentonarten mittels des Hexachordes und der sogenannten Guidonischen Hand zu lehren, von GUIDO'S Schülern auf dessen Namen ausgebildet wurde.

Die Guidonische Hand bestand in der Methode, zur Erleichterung des Treffens, die Tonbenennungen nach den Fingergelenken der linken Hand abzuzählen.

und *zwischen* fünf) parallel laufenden Linien. Diese Linien heissen das Liniensystem und werden, so wie ihre Zwischenräume, von unten hinauf gezählt.

Die Namen der Noten sind:

A, H (B), C, D, E, F, G,
la, si (sa), ut, re, mi, fa, sol.

Die verschiedenen im römischen Choral vorkommenden
Noten und Zeichen.



Ad. Num. 1. Noten mit einem Striche versehen, werden hinsichtlich ihrer Quantität am längsten gehalten, daher sie auch lange Noten (Notae longae) genannt werden.

2. Noten ohne Strich, kurze Noten (Notae breves) werden mittelmässig lang gehalten.

3. Noten, welche in Hinsicht der Quantität am kürzesten gehalten werden (Notae semibreves). Die Länge und Kürze jeder Art der Noten richtet sich nach der Quantität der Sylben.

4. Verbundene Noten (Notae ligatae). Auf zwei oder mehrere dieser verbundenen Noten wird immer nur Eine Sylbe des Textes gesungen.

5. Schräg über das Notensystem gezogene Noten (Notae obliquae) von denen nur der Anfang und das Ende gesungen wird.

6. Custos (ital. Mostra, franz. Guidon), der Notenzeiger, Weiser genannt, ist jenes Zeichen, mit welchem, zur Erleichterung des Notenlesens beim Wechsel der Zeilen, am Ende des Liniensystems die Stelle angezeigt wird, auf welcher in der folgenden Zeile die erste Note steht. Bei den Transpositionen kommt dieses Zeichen auch in der Mitte der Zeile vor.

7. Die Ruhepunkte oder Pausen sind durch senkrechte Striche bezeichnet. Ein über das ganze Liniensystem reichender senkrechter Strich dient dem Sänger zum längern Athemholen und Absetzen mit der Stimme. — Nach jedem Worte steht in neuern Choralbüchern ein kürzerer senkrechter Strich, der zur leichtern Uebersicht im Lesen

dient. Bei zu langen Sätzen kann man auch hier Athem schöpfen. — Das Ende des Gesanges oder auch eines Hauptabsatzes ist gewöhnlich mit einem Doppelstrich bezeichnet. *)

V. Von den Schlüsseln.

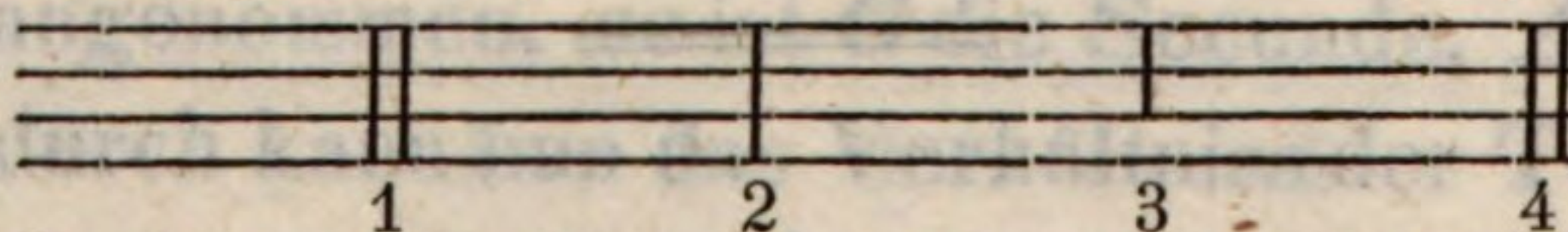
Im Choralgesange sind zwei Hauptschlüssel vorgezeichnet, nämlich der *C*-Schlüssel und der *F*-Schlüssel. Sie begründen sich schon in der Anwendung der rothen *f* und gelben *c* Linie vor GUIDO. Jeder dieser beiden Schlüssel kann auf jeder der vier Linien des Liniensystems stehen, und von dieser Stellung hängt der Name der Noten ab; so dass die Note auf der Linie, wo der Schlüssel steht, den Namen des Schlüssels erhält. — Die Schlüssel in die Zwischenräume zu setzen, ist nicht gebräuchlich. — Die Schlüssel im Choral bezeichnen nur eine *relative* Höhe der Töne, so dass man dem *C* und *F* eine beliebige, der Stimme angemessene Höhe geben kann, während in der Figuralmusik die vorkommenden Schlüssel immer einen Ton von *absoluter* Höhe bestimmen.



VI. Von den Transpositionen.

Unter Transposition versteht man im Choral die Versetzung eines Schlüssels auf eine andere Linie des Linien-

*) In Kirchrath's Anleitung zum Choralgesange werden die Ruhezeichen auf nachstehende Weise angegeben:

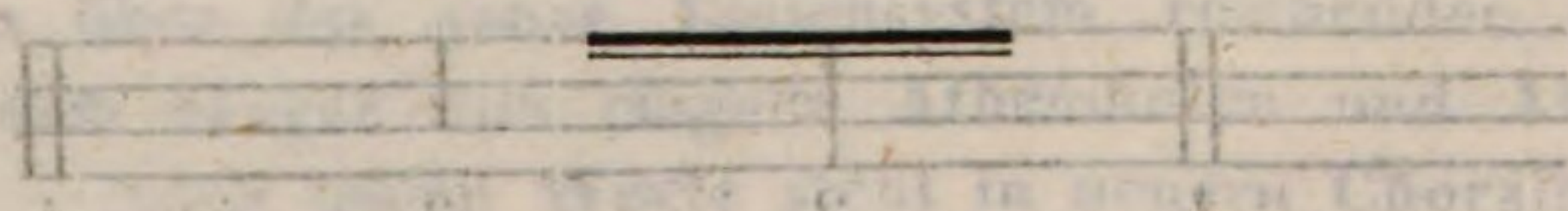


1 Pausa oder Halt. 2) Respiratio, das freie Athemholen. 3) Suspiratio, Suspirium, das unbemerkte Athemholen. 4) Finis, Ende.

systemes, oder die Verwechselung des *C*-Schlüssels in den *F*-Schlüssel und umgekehrt. Da man auf den *vier* Linien und den *drei* Zwischenräumen des Liniensystems den Umfang der vorkommenden Töne nicht ausdrücken kann, so wird diese Versetzung nothwendig. Die Tonlage der ersten Note bei der Transposition wird durch den oben erwähnten Custos angegeben, daher man nur auf diesen zu sehen braucht, um die erste transponirte Note zu wissen. — Manchmal findet man auch, wo man die Versetzung der Schlüssel nicht anwenden wollte, noch eine Nebenlinie, wie z. B. in dem Passion. — Zur näheren Erklärung diene nachstehendes Beispiel.



Eine andere Art Transposition für musikalische Sänger wäre die, wenn man sich statt des *F*-Schlüssels den *C*-Schlüssel und umgekehrt denken würde, was für die Tenoristen und Bassisten oft nothwendig wird, weil der Tonumfang beider zu verschieden ist. Das Verhältniss der Tonleitern zu einander ist bei beiden Schlüsseln gleich, bis auf die Secunde von *b* bis *c*, die jedoch dadurch ausgeglichen werden kann, wenn man sich *e* um einen halben Ton vertieft denkt, also *es*.



VII. Von den Intervallen.

Da im Gesange Töne mit einander verbunden werden sollen, so ist es nöthig, ihr Verhältniss zu einander zu bestimmen. Am oberflächlichsten geschieht das, wenn man bloß sagt, dass der eine Ton höher sei, als der andere, z. B. *g* oder *a* höher, als *c* in derselben Octave. Da es indess zu jedem Tone viel höhere und viel tiefere Töne gibt, so ist diese Angabe viel zu unbestimmt. — Genauer ist schon die *Abzählung der Stufen*. Man beginnt von irgend einer, die man *die erste* nennt; von da aus ist *die folgende höhere* dann *die zweite*, die folgende *die dritte* u. s. f. Es ist üblich, sich dabei der lateinischen Zahlnahmen zu bedienen; mithin heisst:

Die erste Stufe Prime oder prima.

- zweite - Secunde - secunda.

- dritte - Terz - tertia.

- vierte - Quarte - quarta.

- fünfte - Quinte - quinta.

- sechste - Sexte - sexta.

- siebente - Septime - septima.

Will man noch weiter zählen, so heisst dann

die achte Stufe Octave oder Octava,

die neunte - None - nona,

die zehnte - Dezime - decima u. s. f.

Die *achte* Stufe ist jedoch keine andere als die *erste* in einer höheren Octave, die *neunte* keine andere, als die *zweite* in einer höheren Octave u. s. f.

Wenn also das *C* als Prime angenommen wird, so ist *D* die Secunde, *E* die Terz, *F* die Quarte u. s. w. Wird *F* als Prime angenommen, so ist *G* die Secunde, *A* die Terz u. s. f. Dadurch kann nun das Verhältniss der Töne schon weit genauer angegeben werden; man kann nun z. B. von

G nicht bloß sagen, dass es höher ist als *C*, sondern auch, dass es um *vier Stufen höher*, dass es die *fünfte Stufe*, die *Quinte* von *C* ist.

Vergleicht man nun zwei Töne mit einander hinsichtlich ihrer Höhe, so setzt man sie dadurch in ein *Verhältniss* zu oder miteinander. Der allgemeine Name für ein solches Verhältniss ist

I n t e r v a l l.

Man sagt also: *C* und *D* bilden mit einander das Intervall einer Secunde, *G* und *d* das Intervall einer Quinte, *C* und *C* das Intervall einer Prime.

Da jedoch nicht alle im Choralgesange vorkommenden Intervalle gleiche Tonentfernung von einander haben, so bedarf man hiezu eines genauern Tonmaases. — Die dazu nöthigen Maase nennt man gewöhnlich:

den *Ganzton* (ganzen Ton) und
den *Halbton* (halben Ton.)

Einen *Ganzton* bilden zwei Töne nebeneinander liegender Stufen, zwischen denen sich im Figural-Musik-Systeme noch irgend ein Ton (auf der Tastatur eines Klaviers oder einer Orgel noch irgend eine Taste) befindet. Die im Choral vorkommenden ganzen Töne sind von *c* bis *d*, von *d* bis *e*, von *f* bis *g*, von *g* bis *a*, von *a* bis *h*, und von *b* bis *c*. — Einen *Halbton* bilden zwei, nebeneinander liegenden Stufen zugehörige Töne, zwischen denen sich kein Ton im Figural-Musik-Systeme (auf der Tastatur keine Taste) befindet. Die Halbtöne sind von *e* bis *f*, von *a* bis *b* und von *h* bis *c*. Stellt man nun die angegebenen Abstände versinnlicht dar, so erscheinen sie auf folgende Weise:

- I. $c \text{---} d \text{---} e \text{---} f \text{---} g \text{---} a \text{---} h \text{---} c.$
 $\quad \quad \quad 1 \quad \quad 1 \quad \quad \frac{1}{2} \quad \quad 1 \quad \quad 1 \quad \quad 1 \quad \quad \frac{1}{2}$
- II. $c \text{---} d \text{---} e \text{---} f \text{---} g \text{---} a \text{---} b \text{---} c. *)$
 $\quad \quad \quad 1 \quad \quad 1 \quad \quad \frac{1}{2} \quad \quad 1 \quad \quad 1 \quad \quad \frac{1}{2} \quad \quad 1$

*) Da der Halbton von *b* bis *h* im Choralgesange nie vorkommt, so wird dieser Abstand nicht dargestellt.

Aus vorstehender Versinnlichung I. und II. ergibt sich jedoch auch noch ein eigenes Verhältniss der Intervalle hinsichtlich ihrer vorbenannten Stufen. — Es bilden sich hier *grosse* und *kleine* Intervalle.**)

Die *Secunde* kann klein und gross sein. Klein heisst die Secunde, wenn die Stufe nur einen Halbton beträgt, gross hingegen, wenn sie aus einem Ganzton besteht. Die Stufen von *e* bis *f*, *a* bis *b*, *h* bis *c* sind kleine Secunden, alle übrigen Töne aber grosse Secunden.

Die *Terz* ist ein Intervall zweier Töne, von denen einer um zwei Stufen höher steht, als der andere. Sie wird gross genannt, wenn die Stufe zwei Ganztöne beträgt, z. B. *c—e*, *f—a*, *b—d*; — klein hingegen, wenn sie einen Ganzton und einen Halbton enthält, als: von *d—f*, *e—g*, *g—b*, *a—c*, *h—d*.

Die *Quart* ist ein Intervall zweier Töne, von denen einer um zwei Stufen höher steht, als der andere. Beträgt die Stufe drei Ganztöne, so heisst sie *grosse Quart*, z. B. *f—h*; enthält sie aber zwei Ganztöne und einen Halbton, so heisst sie *kleine* auch *reine Quart*, als: von *c—f*, *d—g* etc.

Die *Quint* ist ein Intervall zweier Töne, deren einer um vier Stufen höher als der andere steht. Enthält die Stufe drei Ganztöne und einen Halbton, so heisst sie *grosse* oder *reine Quinte*, z. B. *c—g*; enthält sie bloss drei Ganztöne, so heisst sie *klein*, als: *e—b*. —

Die *Sext* ist ein Intervall zweier Töne; von denen einer um fünf Stufen höher steht, als der andere. Die *grosse Sext* besteht aus 4 Ganztönen und einem Halbtone, *c—a*, *d—h*, die *kleine Sext* hingegen aus 4 Ganztönen, *e—c*, *d—f*. Steht ein Ton um 6 Stufen höher, als der andere, so heisst dieses Intervall eine *Septime*. Klein heisst die

**) Diese Eintheilung genügt bloss für den Choralgesang, in der Figuralmusik kann jedes Intervall, ausser gross und klein auch noch vermindert und übermässig sein.

Sept, wenn sie aus fünf Ganztönen besteht, $c—b$, $d—h$; gross hingegen, wenn sie aus fünf Ganztönen und einem Halbton besteht, $c—h$.

Im Choral kommt die Septime schon sehr selten vor, höhere Intervalle jedoch gar nie, daher ihre Erklärung füglich unterbleiben kann.

Der Regel nach wird, wie schon gesagt worden ist, von *unten* nach *oben* hin gezählt. Will man umgekehrt von einem obern nach einem untern Tone hin zählen, so setzt man dem Zahlennamen das Wort *Unter* vor. Also *F* ist von *G* die *Untersecunde*, von *A* die *Unterterz* etc. Im Gegensatz dazu fügt man bisweilen bei der ordentlichen Zählung das Wort *Ober* bei, sagt z. B. *C* ist von *F* die *Unterquarte*. *H* von *F* die *Oberquarte*.

VIII. Eintheilung des Gesanges.

Aus vorstehender Angabe der aufeinander folgenden Töne ergibt sich eine zweifache Veränderung, welche sich im Tonsystem der Alten begründet. Die Alten hatten nämlich noch keine veränderlichen oder abhängigen Töne, und nur für das jetzige *H* zwei Saiten, nämlich die kleine *b*- und die grosse *B*-Saite. Kam in der Tonleiter letztere vor, so wurde sie zu Anfange des Tonstückes mit dem sogenannten viereckigen *B*, oder *B*-Quadrat, $\boxplus$, vorgezeichnet, und der Gesang hiess *b dur* oder *Cantus durus*; *Cantus b mollis* oder *Cantus mollis* hingegen, wenn die kleine *b* Saite gebraucht wurde. Ferner nannte man insbesondere *Cantus durus* eine Melodie, die sich mit dem Hexachorde*) des Tones *g*, *d*, *h* in den Tönen *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e* bewegte,

*) Hexachord (Sechssaiter). Die angeblich Guidonische Tonleiter von sechs diatonische Stufen, ut, re, mi, fa, sol, la, in welcher die dritte Stufe zur vierten jederzeit nur einen halben Ton ausmachte, z. B. *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, oder *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*.

IX. Tonleiter. (Lat. Scala, franz. Gamme, ital. Gamma.)

A) Solmisation im harten Gesange.

Mit dem C - Schlüssel.

ut re mi fa sol la si ut re re ut si la sol fa mi re ut

c d e f g a h c d d c h a g f e d c

e f g a h c d e f f e d c h a g f e

g a h c d e f g a a g f e d c h a g

Mit dem F - Schlüssel.

fa sol la si ut re mi fa sol sol fa mi re ut si la sol fa

f g a h c d e f g g f e d c h a g f

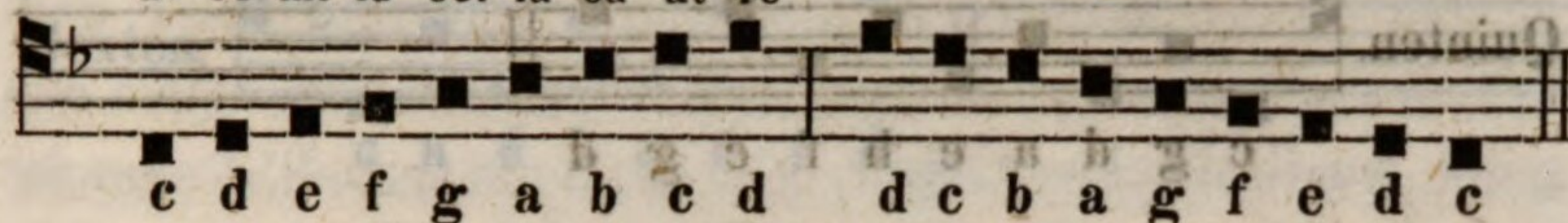
a h c d e f g a h h a g f e d c h a

c d e f g a h c d d c h a g f e d c

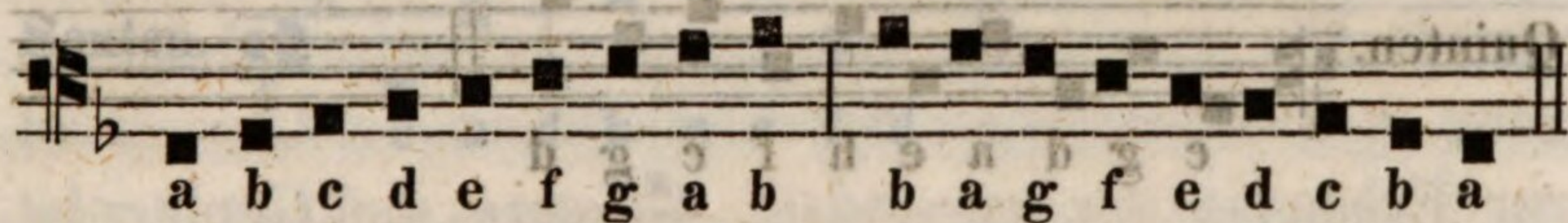
B) *Solmisation im weichen Gesange.*

Mit dem C - Schlüssel.

ut re mi fa sol la sa ut re



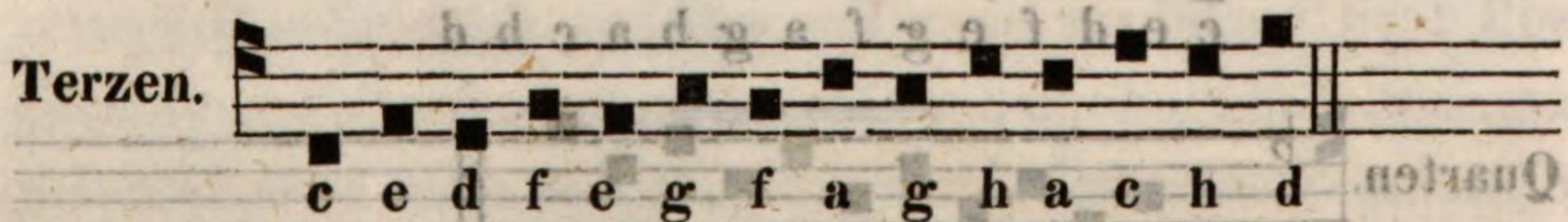
Mit dem F - Schlüssel.

C) *Solmisation der übrigen Intervalle *)*

a) Im harten Gesange.

Mit dem C - Schlüssel.

Terzen.



*) Sieh Artikel von den Intervallen.

Quarten.

c f d g e a f h g c a d

Quinten.

c g d a e h f c g d

Sexten.

c a d h e c f d

Mit dem F-Schlüssel.

Terzen.

c e d f e g f a g h a c h d

Quarten.

c f d g e a f h g c a d

Quinten.

c g d a e h f c g d

Sexten.

c a d h e c f d

b) Im weichen Gesange.

Mit dem C-Schlüssel.

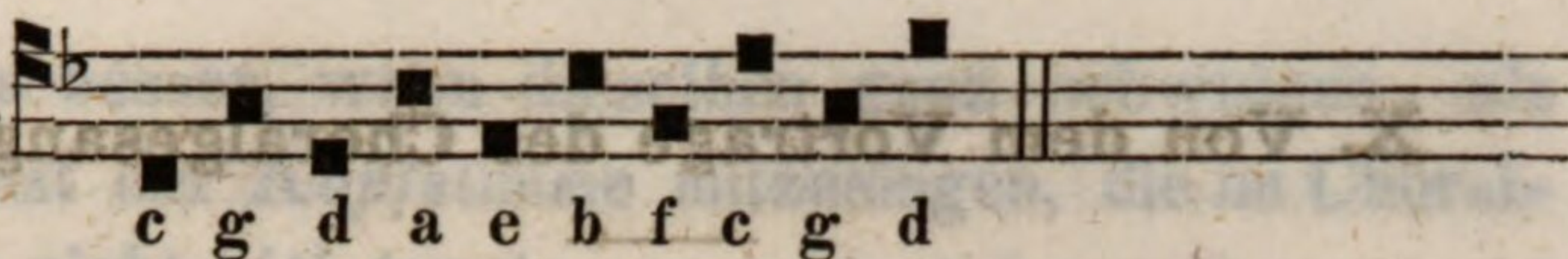
Terzen.

c e d f e g f a g b a c b d

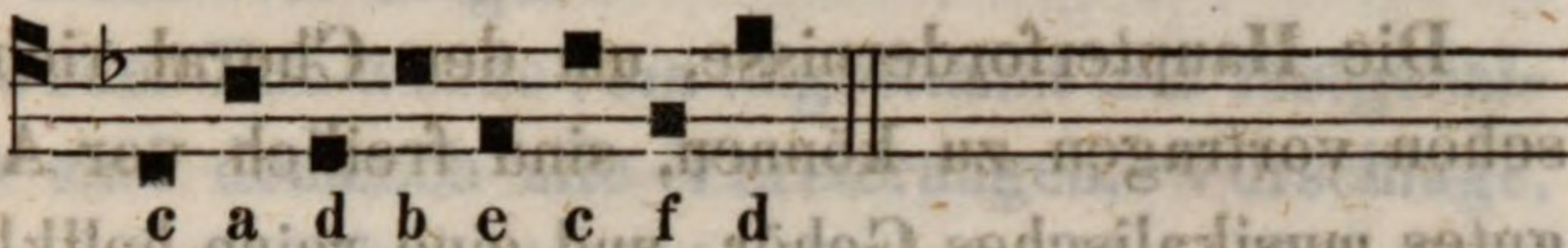
Quarten.

c f d g e a f h g c a d

Quinten.

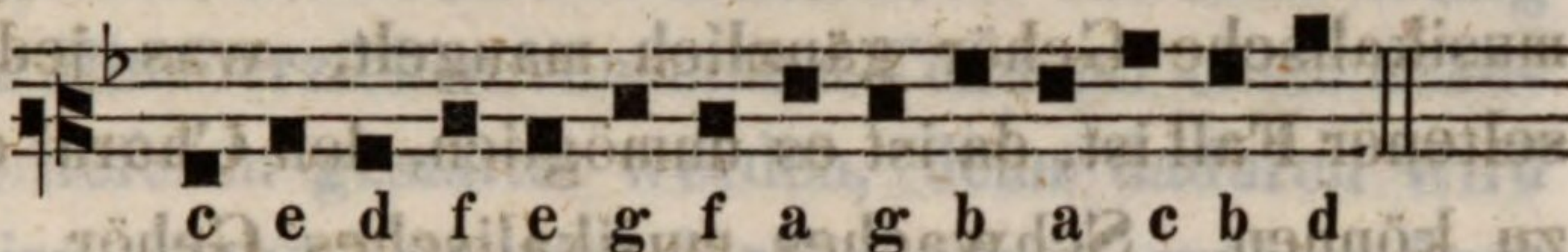


Sexten.

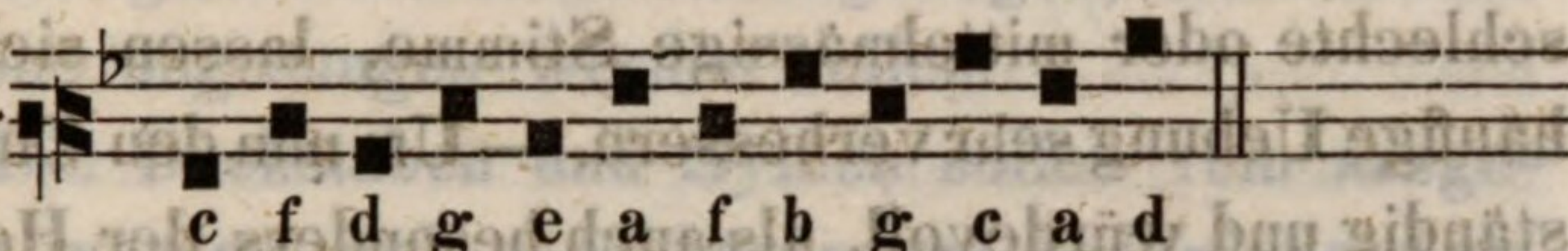


Mit dem F - Schlüssel.

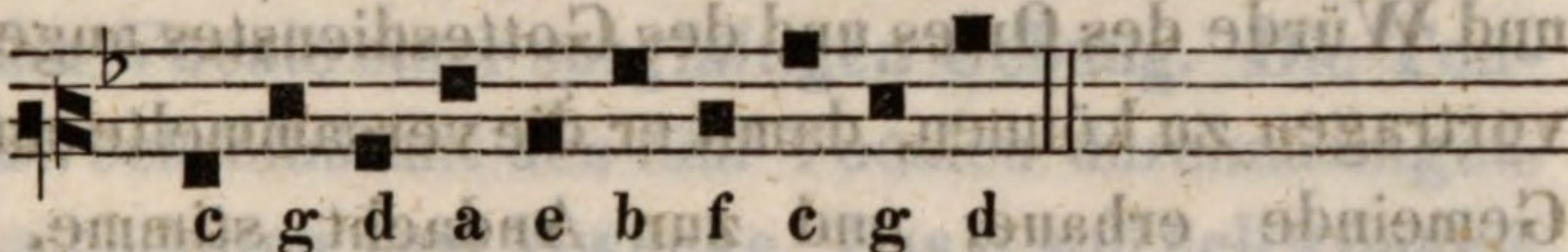
Terzen.



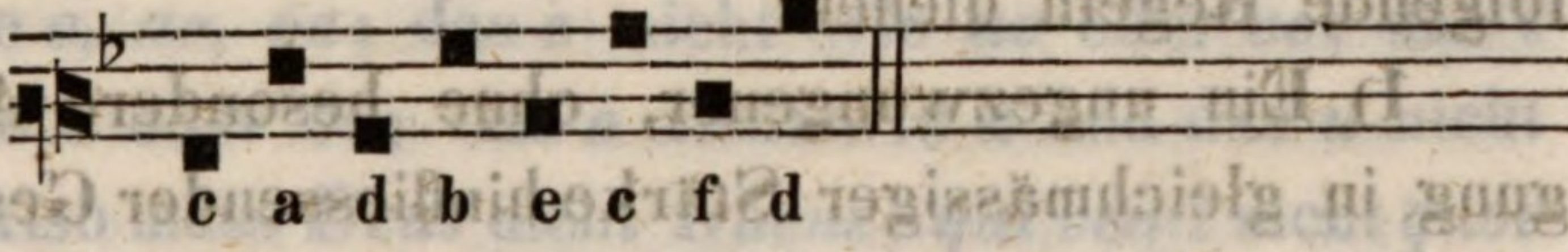
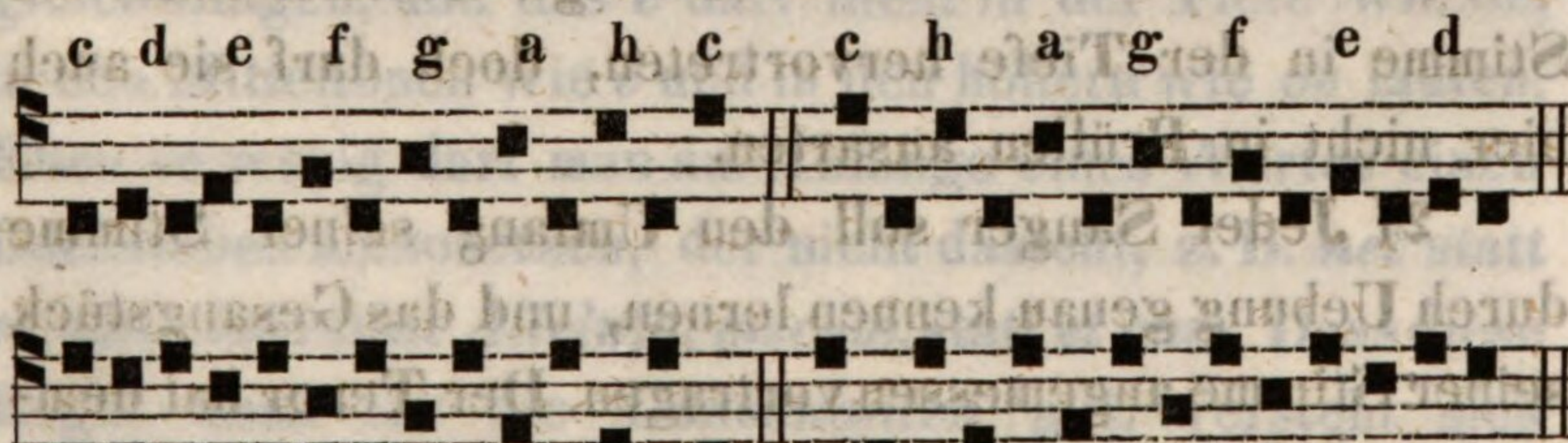
Quarten.



Quinten.



Sexten.

*Beispiele verschiedener Intervallen.*

X. Von dem Vortrage des Choralgesanges.

Die Hauptfordernisse, um den Choral richtig und schön vortragen zu können, sind freilich vor Allem ein gutes musikalisches Gehör, und eine reine hellklingende (metallreiche) und kräftige Stimme, dann richtiger Geschmack und das richtige Treffen der Töne. — Wo das musikalische Gehör gänzlich mangelt, was jedoch ein seltener Fall ist, da ist es unmöglich, den Choral erlernen zu können. Schwaches musikalisches Gehör, so wie schlechte oder mittelmässige Stimme, lassen sich durch häufige Uebung sehr verbessern. — Um nun den Choral anständig und würdevoll, als auch besonders der Heiligkeit und Würde des Ortes und des Gottesdienstes angemessen, vortragen zu können, damit er die versammelte christliche Gemeinde erbaue, und zur Andacht stimme, mögen folgende Regeln dienen:

1) Ein ungezwungener, ohne besondere Anstrengung in gleichmässiger Stärke hinfließender Gesang ist zur Erbauung der passendste. Geschrei und Geplärr ist kein Gesang, daher ist es streng zu vermeiden, namentlich wann die Melodie in höhere Töne steigt. Stärker kann die Stimme in der Tiefe hervortreten, doch darf sie auch hier nicht in Brüllen ausarten.

2) Jeder Sänger soll den Umfang seiner Stimme durch Uebung genau kennen lernen, und das Gesangstück seiner Stimme angemessen vortragen. Der Tenor hat demnach im Solo höher, der Bass tiefer zu intoniren. Im Chore soll der Chorführer einen Ton wählen, der beiden Stimmen anpasst. Geht jedoch der Gesang höher oder tiefer, so dass einzelne Sänger mit ihrer *natürlichen* oder *Bruststimme* ohne Anstrengung die Töne nicht mehr nehmen können,

so ist es besser, wenn dieselben ganz schweigen, als vermittelst der *Kopf*stimme mitzusingen, die im Choralgesange nicht viel taugt.

3) Jeder Ton werde *rein* angestimmt und festgehalten. Es sind demnach alle Verzierungen, Vorschläge, Triller und Schnörkel strenge zu vermeiden, denn alle dergleichen Zusätze hemmen die Kraft des Chorals und wirken störend auf dessen Würde ein. — Eben so wenig kann das Hinüberziehen von einem Tone auf einen höheren oder tieferen gestattet werden, denn dadurch wird immer eine ganze Tonleiter durchgezogen, während nur zwei Töne angesungen werden sollen.

4) Die Buchstaben und Sylben sollen rein ausgesprochen werden, und ganz besonders bedarf die Aussprache der Vocale einer sorgfältigen Uebung. Die Tonleitern abwechselnd mit den fünf Vocalen durchzusingen, führt am sichersten zum Zwecke. Das *a* soll hell klingen, nicht wie *o*, *ae*, *oa*; das *e* nicht wie *ae* oder *oe*; das *i* nicht wie *e* oder *oe*; das *o* nicht wie *a* und das *u* nicht wie *o*. Also muss *Deus* nicht *Daeus*; *qui venit* nicht *quoe vaenit*; *Dominus vobiscum* nicht *Daminos vabiscom* oder *wawoescom*. Ferner müssen die Vocale in allen Oktaven gleichklingen, und das *e* darf nicht in der Tiefe wie *ae*, in den Mitteltönen wie *e* und in den höhern wie *oe* lauten. Eben so wenig darf man am Anfange eines Wortes einen Buchstaben hinzusetzen, der nicht dasteht, z. B. *net* statt *et*, *nalleluja* statt *Alleluja*, *mecom*, statt *et cum*. Dass diese Regel auch für die *Consonanten* gilt, versteht sich von selbst.

5) Die Haltung des ganzen Körpers sowohl als einzelner Theile derselben, sei anständig und würdevoll. Der Kopf soll sich weder vorwärts noch zur Seite neigen, der Mund nicht zu weit aufgerissen, oder seitwärts gezo-

gen, so wie überhaupt das ganze Gesicht nicht verzerrt werden. — Jeder Fehler dieser Art kann am Besten in einem Spiegel wahrgenommen, und dann verbessert werden.

6) Der Gesang bei hohen Kirchenfeierlichkeiten muss höher angestimmt und feierlicher vorgetragen werden, als an gewöhnlichen Sonntagen oder Werktagen; es versteht sich jedoch von selbst, dass das zu schnelle Singen, welches nur zu gerne in Hudelei ausartet, durchaus nicht gestattet werden kann, und noch viel störender wirkt, als das Schleppen des Gesanges. — Tiefer und stiller muss der Gesang sein bei Trauerfeierlichkeiten, als bei dem *Officium defunctorum*, bei einem *Requiem etc.*

7) Das Sinken im Tone während eines länger dauernden Gesanges lässt sich nur durch Uebung und Aufmerksamkeit auf die Chorführer, oder auf die begleitende Orgel vermeiden. — Wer daher die Kunst, den angestimmten Ton festzuhalten, noch nicht inne hat, der suche ja nicht mit seiner Stimme durchzudringen, sondern singe hübsch *piano* mit, und merke fleissig auf die bessern Sänger oder die Orgel, bis er sich die Fertigkeit selbst angeeignet hat, durch ein aufmerksames Anschwellen und Aufwärtshalten des Tones, diesen festhalten zu können.

8) Heisere, kreischende oder näselnde Stimmen sollen wo möglich entweder ganz verstummen, oder sich eines sehr anzurathenden Piano's befleissen. Knabenstimmen sollen nicht gar häufig angewendet werden, doch wird in manchen Gesängen, z. B. bei Hymnen mit Begleitung der Orgel und um den Chor zu verstärken, durch diese Stimmen eine gute Wirkung hervorgebracht.

9) Beim Choralgesange zu secundiren oder in einer tiefern oder höhern Octave mitzusingen, ist im

Allgemeinen nicht zu gestatten. Ausnahmsweise könnte ersteres wohl bei den Lamentationen statt finden, wenn Jemand dafür eingenommen ist. — Die Lamentationen durch einfaches oder verstärktes Quartett zwischen *Discant, Alt, Tenor* und *Bass* mit Orgelbegleitung ausführen zu lassen, bringt gute Wirkung hervor.*)

10) Es wird sehr nothwendig sein, dass der vorzutragende Choral vorerst durchgesehen, die Versetzung der Schlüssel und der Custos beobachtet und diejenigen Sylben beim Psalliren angemerkt werden, auf welche das Steigen oder Fallen der Töne eintrifft.

11) Im Chore hat ein Chorführer oder Cantor das Ganze zu leiten, die Gesänge anzustimmen, und beim Fallen oder Abweichen einzelner Stimmen durch stärkeres Anstimmen der Anfangstöne und längeres Aushalten der Schlusstöne, diese wieder auf den rechten Ton zurückzuführen. Die Chorstimmen dürfen erst beim dritten oder vierten Tone einfallen und müssen überhaupt auf die leitende Stimme des Cantors achten.

XI. Namen der Choralbücher.

Die Choralbücher, in denen die im katholischen Ritus gebräuchlichen Choralgesänge enthalten sind, heissen:

1) Das Missale; 2) Das Graduale; 3) Antiphonarium; 4) Das Psalterium; 5) Das Processionale; 6) Das Directorium Chori; 7) Das Rituale; 8) Das Plenarium.

Alle Gebete und Gesänge des Officium divinum sind ohne Melodien in dem Brevier (Breviarium) enthalten.

*) Die Lamentationen sind auf diese Art, von Joseph Preindl eingerichtet, zu haben in Wien bei Haslinger.

B. Praktischer Theil.

I. Von den Psalmentönen.

Die Psalmen werden nach acht Melodien gesungen, die man die acht Psalmentöne nennt. Diese Töne tragen den Charakter der acht Kirchentöne an sich und jeder derselben gründet sich auf einen vorhergehenden *Choral*, den man *Antiphon* nennt, welcher *vor* jedem Psalme angestimmt und *nach* demselben ganz gesungen wird; ist jedoch das Fest duplex, so wird die Antiphon *vor* und *nach* dem Psalme *ganz* gesungen. Um nun erkennen zu können, über welchen der acht Psalmentöne jeder Psalm gesungen werden soll, hat man auf die Endnote der Antiphon und auf den herrschenden Ton des angezeigten Psalmtones, namentlich auf die zweite Hälfte des Verses, *Differentia* genannt, zu sehen. Unter den Noten der Differenz stehen in den Choralbüchern gewöhnlich die Buchstaben EVOVAE, welches die Vocale der Schlussworte *Seculorum amen* sind.

Die Finalnoten der Antiphon des ersten und zweiten Tones sind *D*, des dritten und vierten Tones *E*, des fünften und sechsten Tones *F*, des siebenten und achten Tones *G*. Diese vier Buchstaben nennt man daher auch End-

buchstaben (Literæ finales). Aus nachfolgender Uebersicht kann man leicht jeden Ton erkennen.

Ist die Final- note der vor- hergehenden Antiphon	D	und die erste Note der Dif- ferenz oder 2ten Hälfte des Tones	A	so ist es der	erste	Psalm- ton	Tonus authenticus
	D		F		zweite		„ plagalis
	E		C		dritte		„ auth.
	E		A		vierte		„ plag.
	F		C		fünfte		„ auth.
	F		A		sechste		„ plag.
	G		D		siebente		„ auth.
	G		C		achte		„ plag.

Der erste Theil des Verses wird in der angegebenen Tonart stets gleich gesungen, der zweite Theil des Verses kann bei manchen Tönen auf verschiedene Weise gesungen werden, weil einige Töne mehrere Ausgänge haben, aus denen immer Einer gewählt ist, der jedoch den ganzen Psalm hindurch beibehalten werden muss.

Das Anstimmen eines jeden Tones geschieht entweder *festiv* oder *ferial*.

Ist das Fest *duplex* und *semiduplex*, so wird der erste Vers jedes Psalmes *feierlich* angestimmt, die übrigen Verse jedoch *ferial* fortgesungen.

Bei einfachen Festen an Werktagen bei Leichen und Jahrtagen ist der Ton *ferial* anzustimmen, überhaupt der Gesang tiefer zu halten, als beim festlichen Gesange. — Die Anfangsnoten bilden zwischen diesen beiden Arten zu singen den Unterschied: auch der Schluss der ersten Verseshälfte wird bei der *ferialen* Gesangsweise einfacher gesungen, so dass auf jede Sylbe nur Eine Note gesungen wird, während man beim festlichen Gesange manchmal zwei Noten auf Eine Sylbe singt.

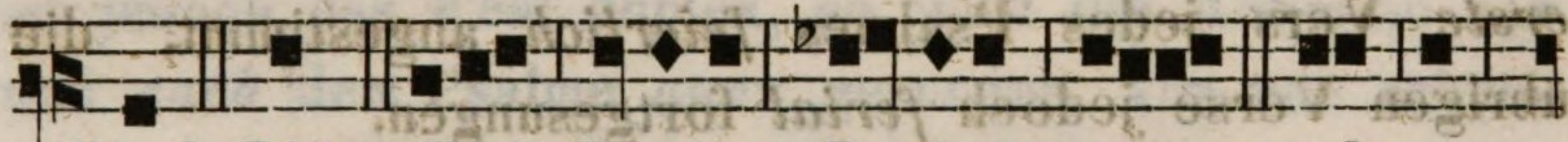
Man vermeide beim Psalmiren das zu schnelle Lesen, falle jedoch nicht in den entgegengesetzten Fehler des Schleppens; auch enthalte man sich alles Schreiens, sowie

des Murmels beim Vortrage der Psalmen. — Um alle Störung im Flusse des Gesanges zu vermeiden, ist es sehr nothwendig, dass man die Verse vorerst durchgehe, und die Sylben anmerke, auf welche der erste aufsteigende oder fallende Ton trifft, nur müssen solche Sylben gewählt werden, dass die Quantität derselben nicht darunter leide, und kurze Sylben lang, oder lange kurz ausgesprochen werden müssten. Bei dem Doppelpunkte oder Sternchen (Asteriscus) wodurch die Psalmen-Verse in zwei Theile geschieden werden, soll man ja nicht zu schnell fortfahren, damit die Deutlichkeit nicht gestört werde, und auch Athem geschöpft werden kann.

A) *Feierliche Psalmentöne.*

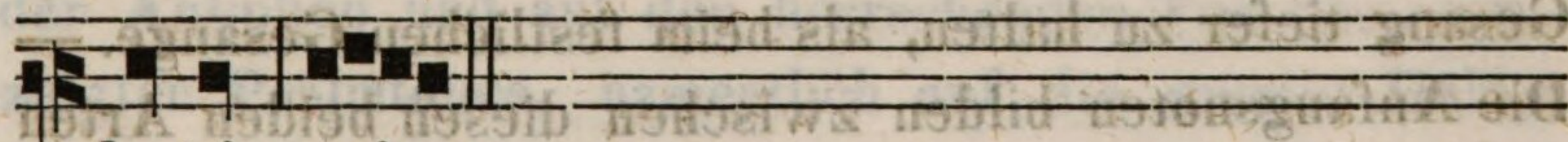
(Pro festo Duplici et Semiduplici.)

Erster Ton mit fünf Ausgängen.

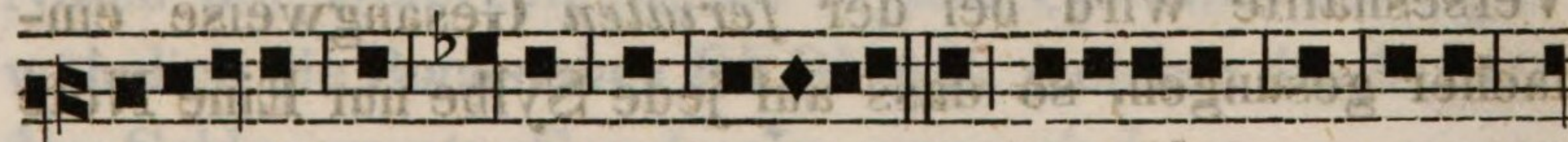


Final. Differ. Dixit Dominus Domino me-o: * sede a

Erster Ausgang.

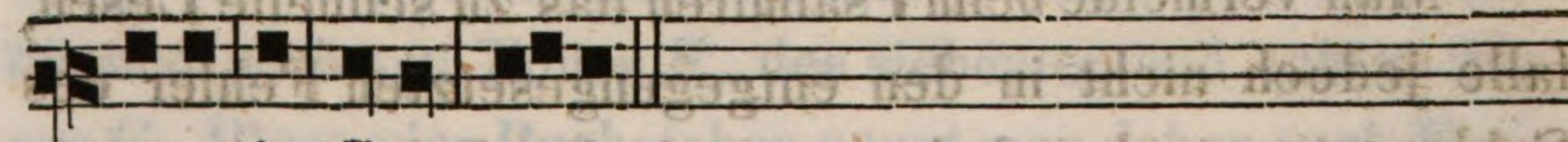


dextris meis.

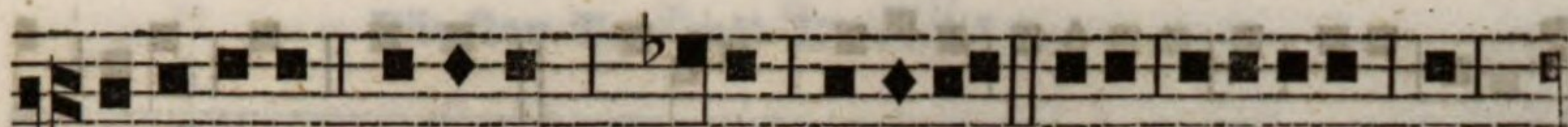


Exultavit cor meum in Domino: * et exaltatum est cornu

Zweiter Ausgang.

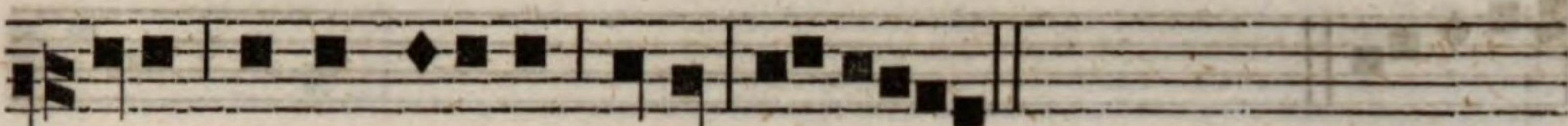


meum in Deo meo.



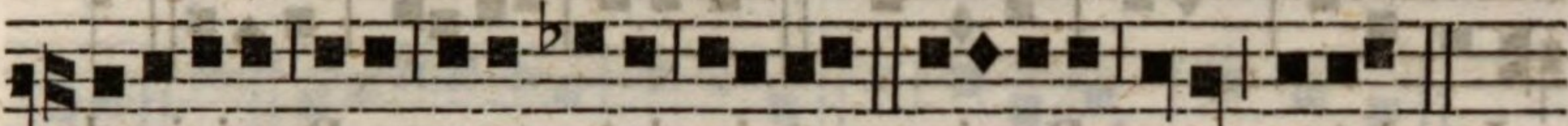
Benedictus Dominus Deus Israel: * quia visitavit et

Dritter Ausgang.

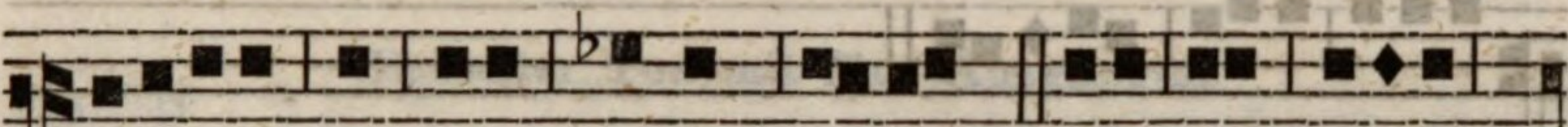


fecit redemptionem plebis su-ae.

Vierter Ausgang.

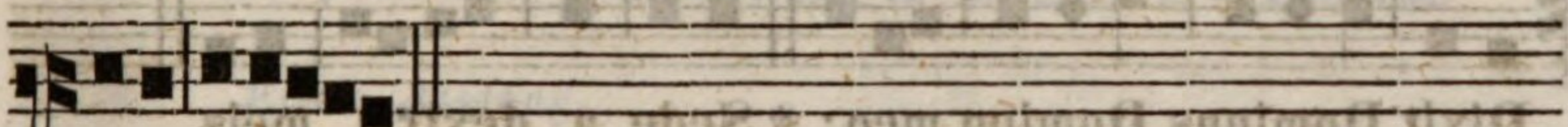


Exultate Deo adju-tori nostro: * jubilate Deo Jacob.



Eructavit cor meum verbum bo-num: * dico ego opera

Fünfter Ausgang.

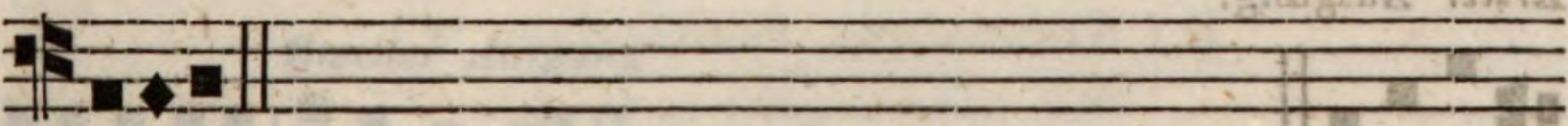


mea regi.

Zweiter Ton mit Einem Ausgange.

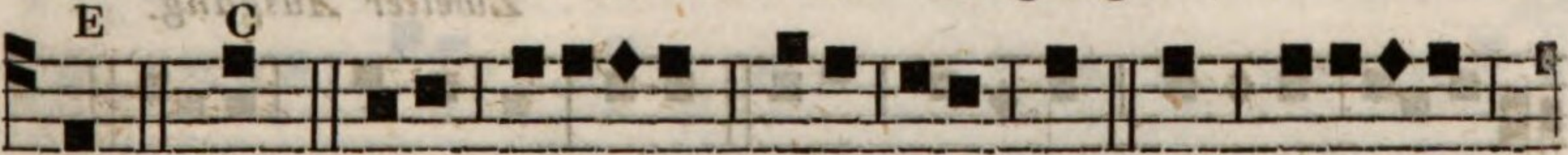


Final. Differ. Laudate pueri Dominum: * laudete nomen



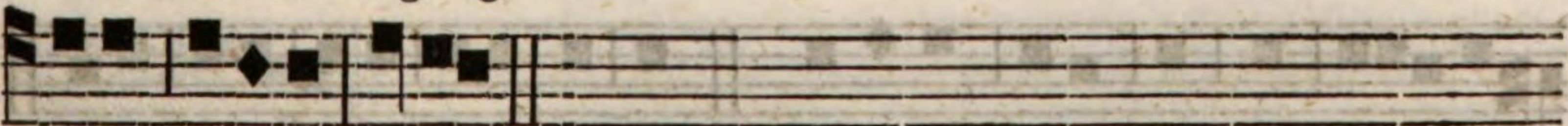
Domini.

Dritter Ton mit vier Ausgängen.

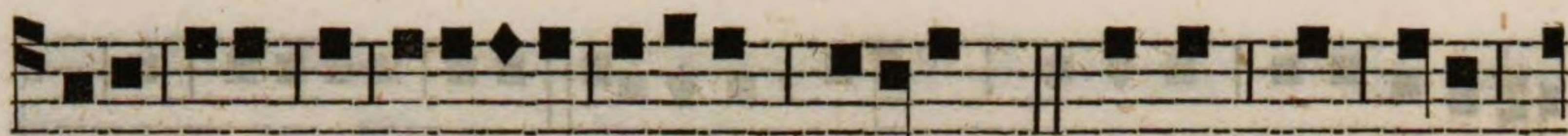


Final. Differ. Deus judicium tuum regi da: * et justitiam

Erster Ausgang.

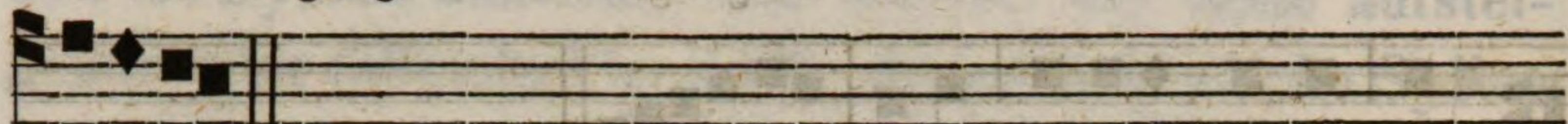


tuam fi-li-o regis.



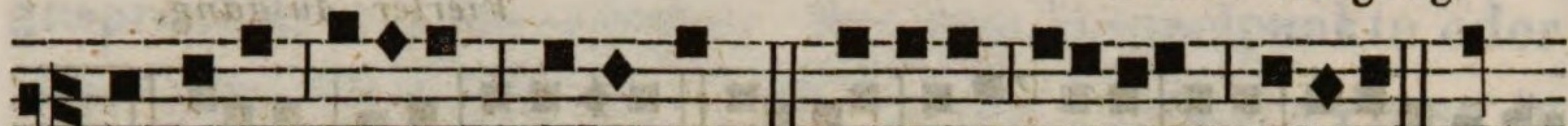
Ego dixi in dimidio dierum meorum: * vadam ad portas

Zweiter Ausgang.

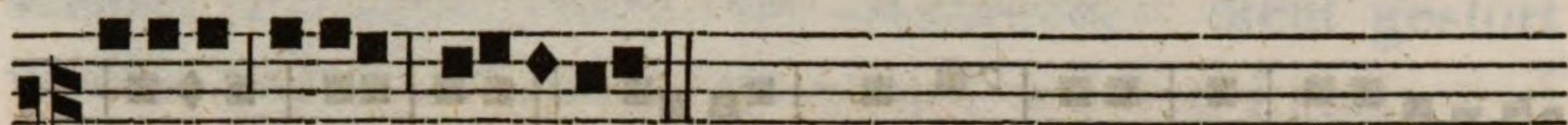


infern.

Dritter Ausgang.

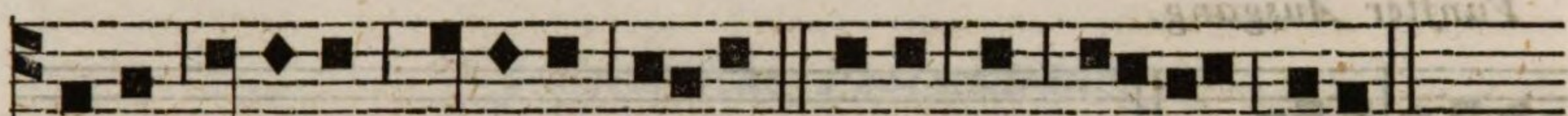


Laudate pue-ri Dominum: * laudate nomen Domini. oder:



laudate nomen Domini.

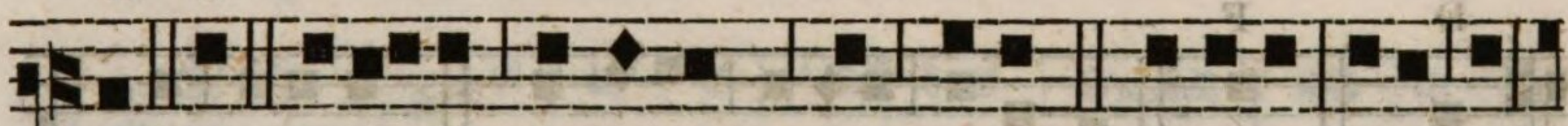
Vierter Ausgang.



Dixit Dominus Domino meo: * Sede a dextris meis.

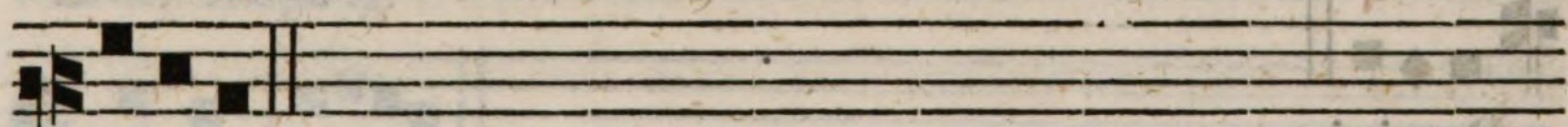
Vierter Ton mit drei Ausgängen.

E A



Laudate Dominum de coelis: * laudate eum in

Erster Ausgang.



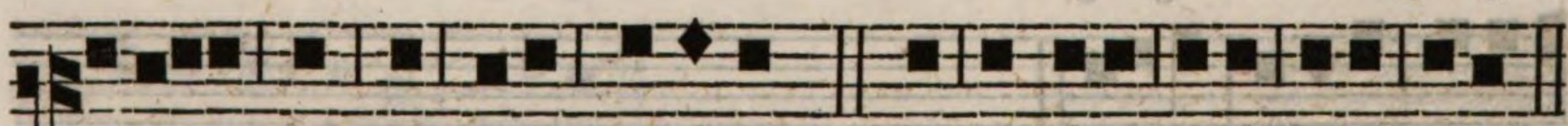
excelsis.

Zweiter Ausgang.



Dixit Dominus Domino meo: * Sede a dextris meis.

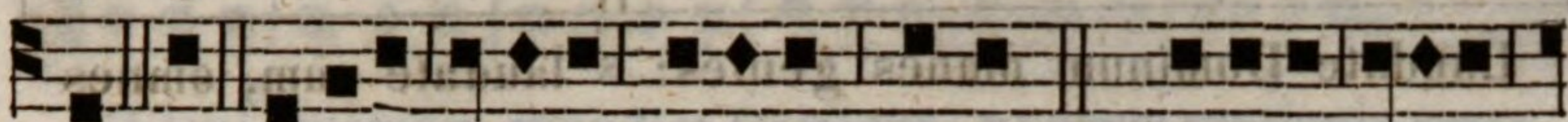
Dritter Ausgang.



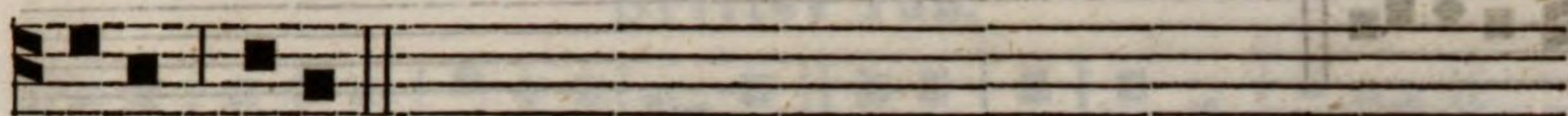
Beatus vir, qui timet Dominum: * in mandatis ejus volet nimis.

Fünfter Ton mit Einem Ausgange.

F C



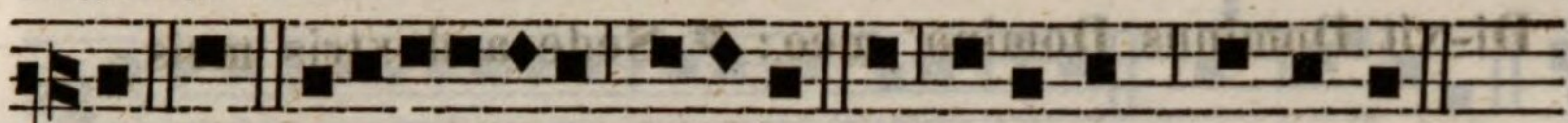
Cantate Domino canticum novum: * cantate Domino



omnis terra.

Sechster Ton mit Einem Ausgange.

F A

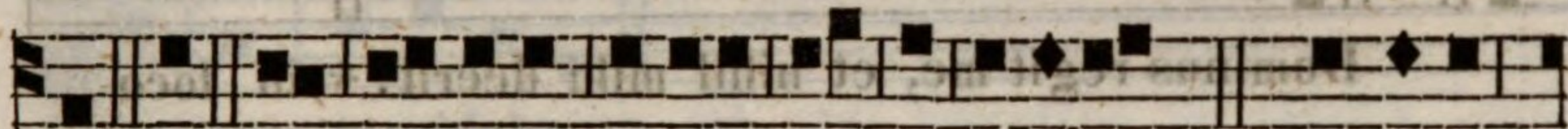


Misericordias Domini: * in aeternum cantabo.

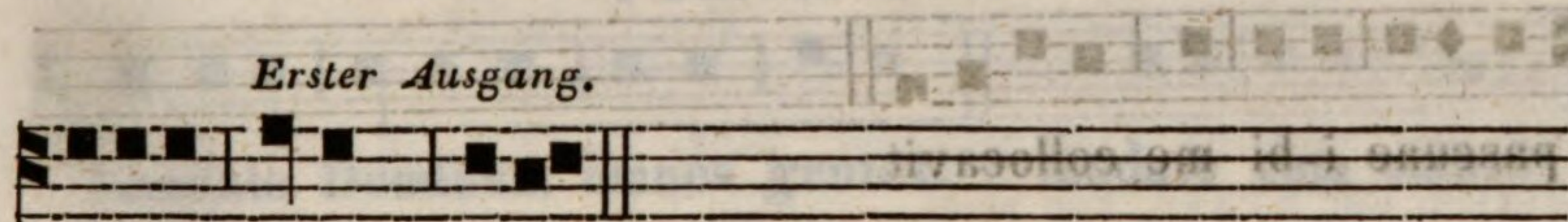


Siebenter Ton mit fünf Ausgängen.

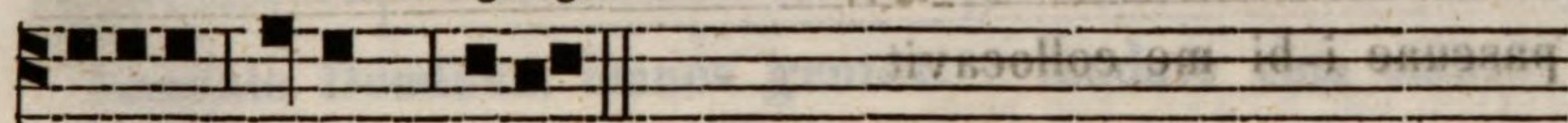
G D



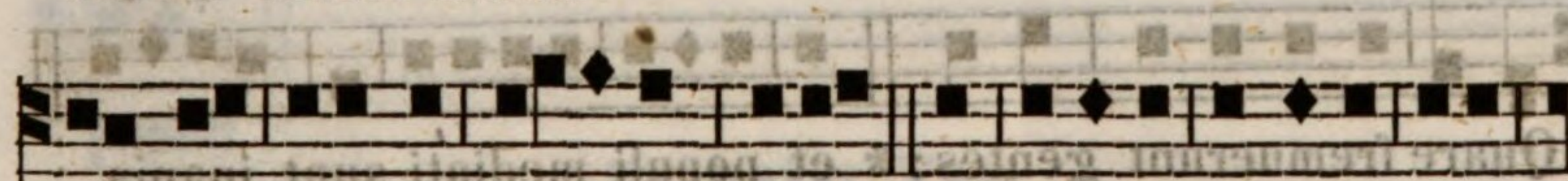
De profundis clamavi ad te Domine: * Domine



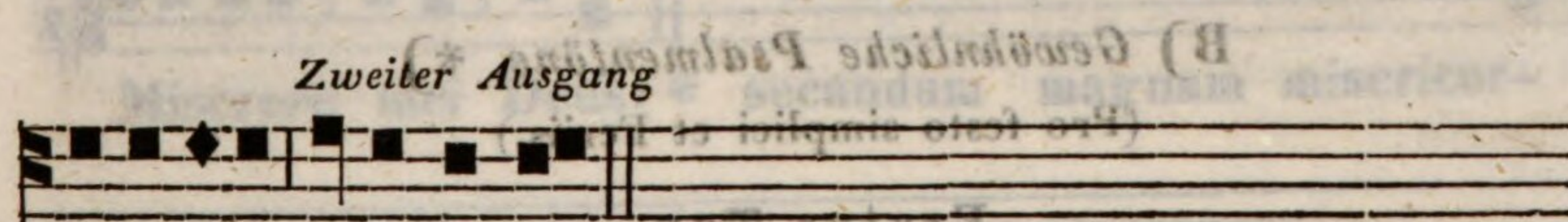
Erster Ausgang.



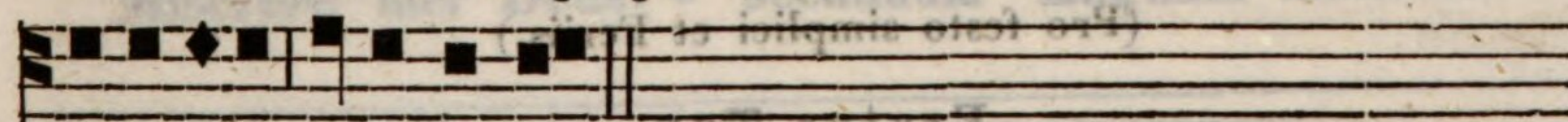
exaudi vocem meam.



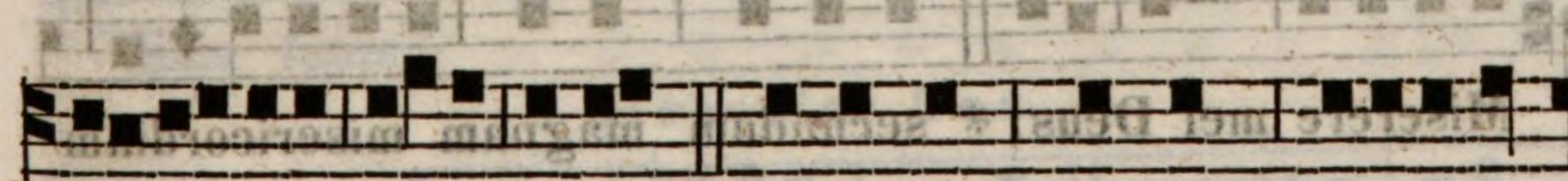
Coe-li ennarrant gloriam Dei: * et opera manuum ejus



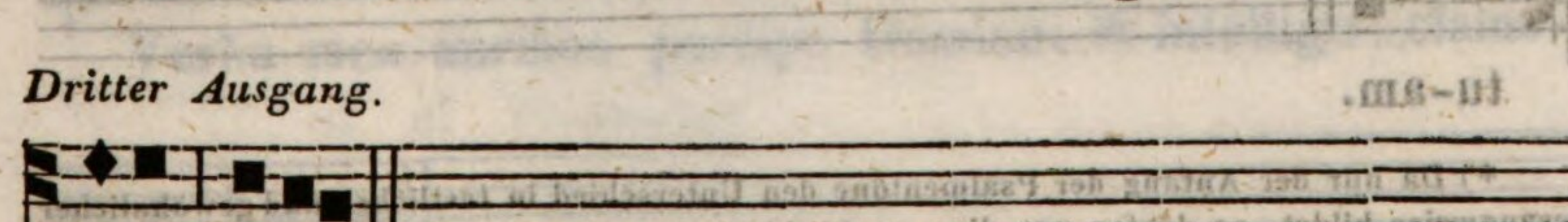
Zweiter Ausgang



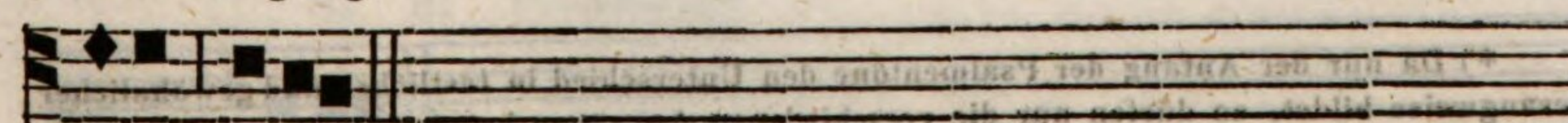
annuntiat firmamentum.



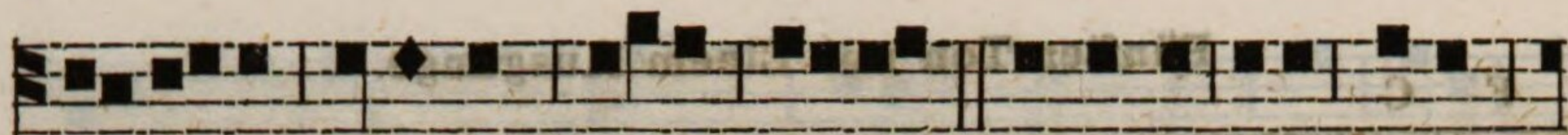
Mi-se-rere me-i Deus: * secundum magnam misericor-



Dritter Ausgang.

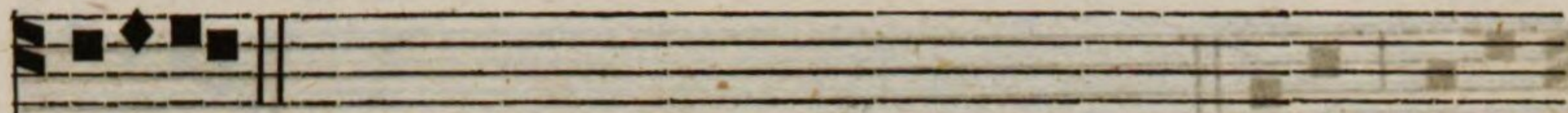


diam tuam.



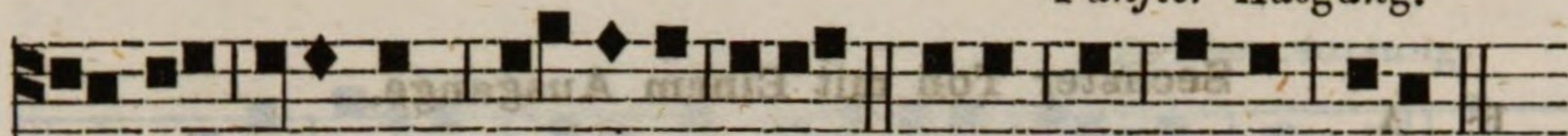
Laudate Dominum omnes gentes: * laudate eum, omnes

Vierter Ausgang.



populi.

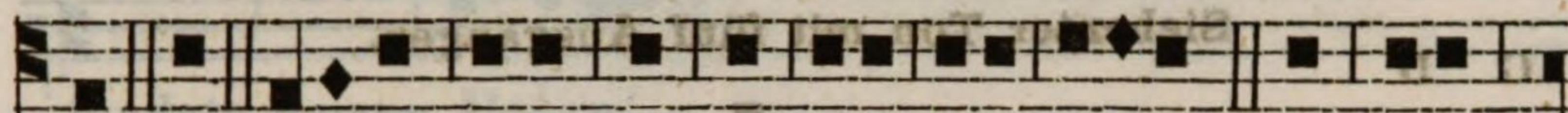
Fünfter Ausgang.



Di-xit Dominus Domino meo: * Sede a dextris meis.

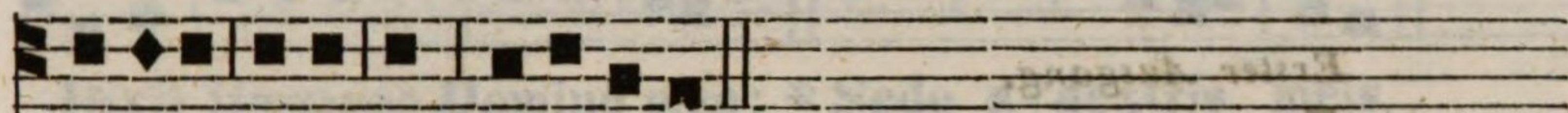
Achter Ton mit zwei Ausgängen.

G C



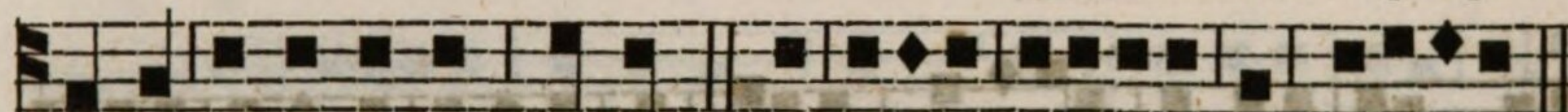
Dominus regit me, et nihil mihi deerit: * in loco

Erster Ausgang.



pascuae i-bi me collocavit.

Zweiter Ausgang.

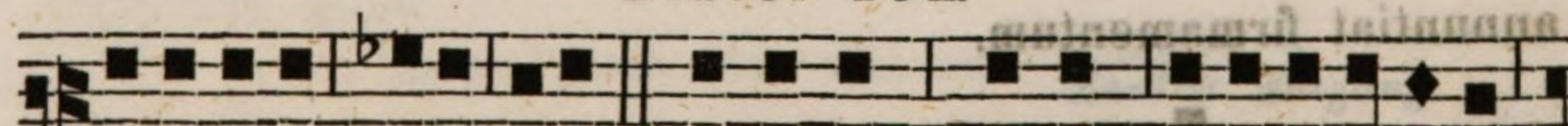


Quare fremuerunt gentes: * et populi mediati sunt inania.

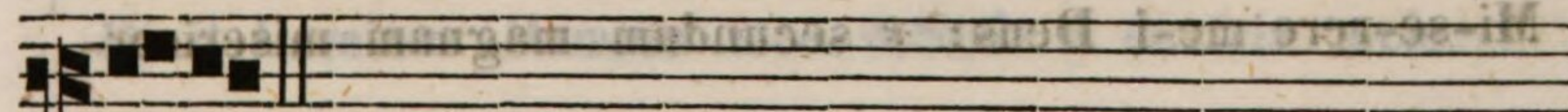
B) Gewöhnliche Psalmentöne. *)

(Pro festo simplici et Feriis.)

Erster Ton.



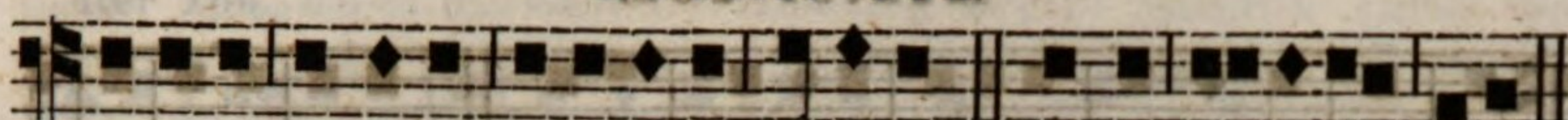
Miserere mei Deus: * secundum magnam misericordiam



tu-am.

*) Da nur der Anfang der Psalmentöne den Unterschied in festlicher und gewöhnlicher Gesangsweise bildet, so dürfen nur die verschiedenen Ausgänge bei den feierlichen Psalmentönen nachgesehen werden, indem hier blos der erste Ausgang angegeben ist.

Zweiter Ton.



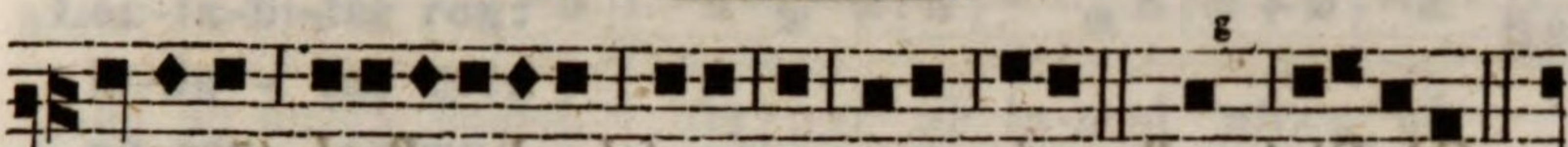
Dilexi, quoniam exaudiet Dominus: * vocem orationis meae.

Dritter Ton.



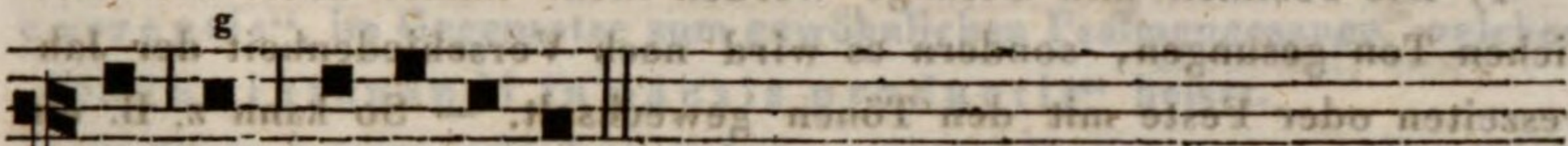
Dixit Dominus Domino me-o: * sede a dextris meis:

Vierter Ton.



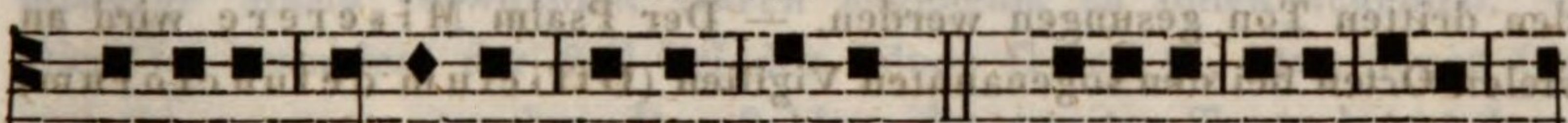
Dominus illuminati-o mea, et salus mea: * quem timebo.

zweiter Vers.

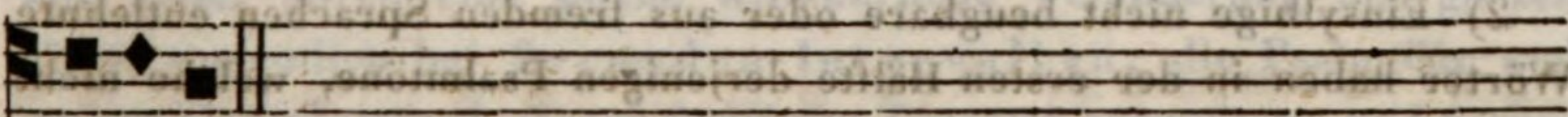


a quo trepidabo.

Fünfter Ton.

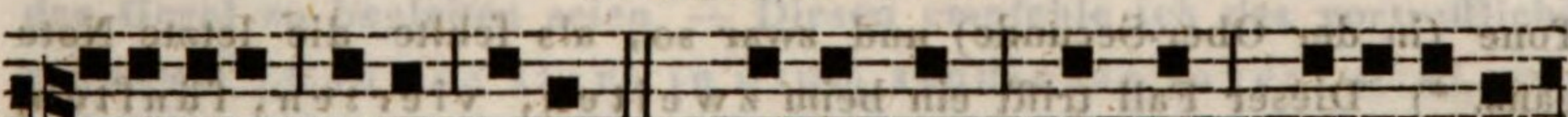


Laudate Dominum omnes gentes: * laudate eum omnes

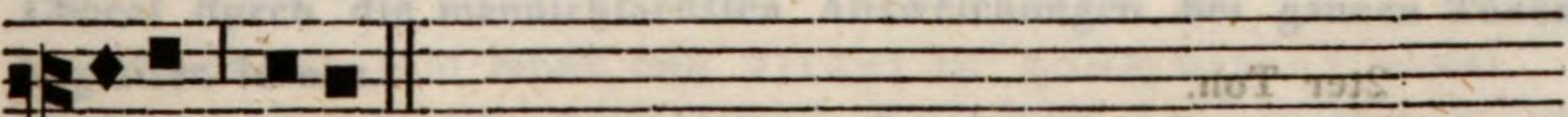


populi.

Sechster Ton.

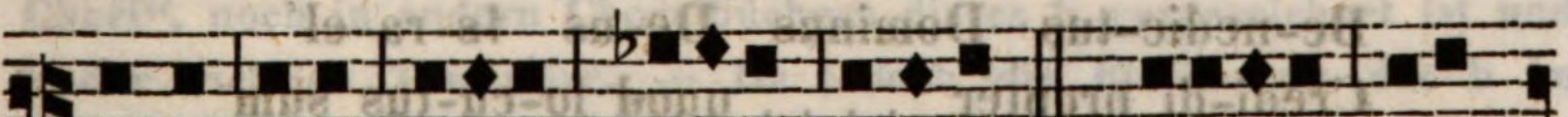


Miserere mei Deus: * secundum magnam misericor-

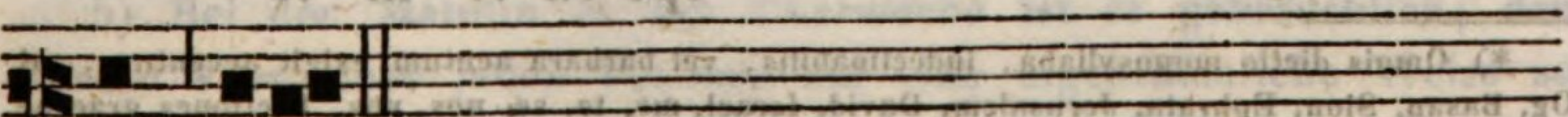


diam tuam.

Siebenter Ton.



Verba mea auribus percipe Domine: * intellige clamo-



rem meum.

Achter Ton.



Ad te Domine levavi animam meam: * Deus meus in



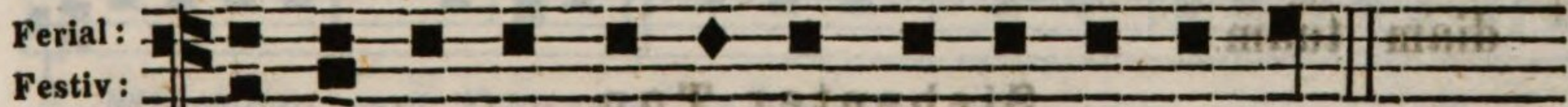
te confido; non erubescam.

C) Einige Bemerkungen zu vorstehenden Psalmtönen.

1) Die Psalmen und Gesänge werden nicht immer über den nämlichen Ton gesungen, sondern es wird nach Verschiedenheit der Jahreszeiten oder Feste mit den Tönen gewechselt. — So kann z. B. ein Psalm, welcher zur Adventzeit über den vierten Ton gesungen wird, zur österlichen Zeit über den fünften, und das Jahr hindurch über den dritten Ton gesungen werden. — Der Psalm Miserere wird an vielen Orten bei den sogenannten Vigilien (Officium defunctorum) über den sechsten Ton gesungen, sollte jedoch nach dem Directorium der erste Ton sein.

2) Einsylbige nicht beugbare oder aus fremden Sprachen entlehnte Wörter haben in der ersten Hälfte derjenigen Psalmtöne, welche nicht ohnehin schon, von einem tiefern Tone in einen höhern aufwärts steigend, in letzterem schliessen, einen eigenen Schluss in dem höheren Tone (in der Ober-Secunde) und zwar so, als fehlte die letzte Note ganz. *) Dieser Fall trifft ein beim zweiten, vierten, fünften, sechsten und achten Psalmtöne, wie nachstehende Beispiele erläutern:

2ter Ton.



Be-nedic-tus Dominus De-us Is-ra-el

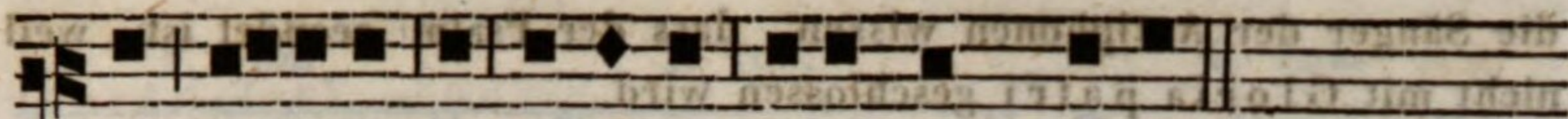
Credi-di propter quod lo-cu-tus sum

Memento Do-mi-ne Da-vid.

spe-ra-vi in te

*) Omnis dictio monosyllaba, indeclinabilis, vel barbara acutum exigit accentum; ut Og, Basan, Sion, Ephrata, Jerusalem, David, Israel, me, te, se, nos, vos, Dictiones graecae et hebraicae in latinis terminationibus consuetum retinent accentum. Cf. Ornitoparch, Mus. Choral, activa Cap. 3. de Regulis accentus.

4ter Ton.

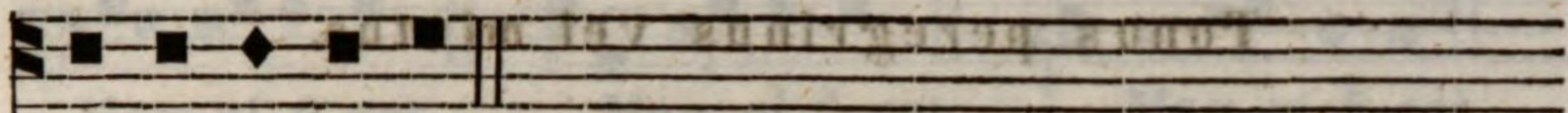


Qui confidunt in Domino, sicut mons Si-on:

su - per vos:

cor-nu David:

5ter, 6ter und 8ter Ton.



Lae-ta-bi-tur rex:

in-du - tus est:

no-cen - tes me:

Diese Abweichung nennt man „Modus intonandi in pausis correptis“, im Gegensatze zum gewöhnlichen Psalmengesange, welcher „Modus intonandi in pausis productis“ heisst.

3) Viele Sänger erlauben sich in einigen Psalmentönen halbe Töne zu singen, die im Choral gar nicht vorkommen und blos den durch moderne Musik verwöhnten Ohren angenehm zu tönen scheinen. — Diess ist besonders der Fall bei den Tönen C und G, statt denen Cis und Gis gesungen werden. Der Schluss des zweiten Tones heisst dann f, e, Cis, d, der des vierten Tones a, Gis, a, h, Gis, e. Manche suchen mit Fleiss durch eine solche willkührliche Veränderung der ganzen Töne, namentlich bei Secunden-Intervallen, die Psalmtöne und andere Choralgesänge unsern figurirten Tonarten anzupassen, und führen als Entschuldigungsgrund an, dass die ganzen Töne zu schwer mit der Orgel zu begleiten seien. — Diesen empfehle ich das vortreffliche Büchlein: „Cantica sacra in usum studiosae juventutis“, von Hauber und Ett. München im königl. Schulbücher-Verlage. Constat in albis 20 kr. — Sie können daraus ihren Irrthum einsehen und den Choral durch die mannichfachsten Ausweichungen bei ganzen Tönen begleiten lernen.

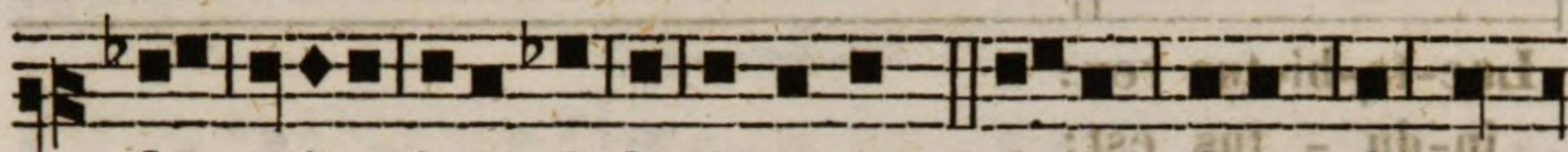
4) Im Ausgange des fünften Tones ist der Gebrauch allgemein geworden, dass man d, b, c, a schliesst, während weder im „Directorium Chori“, noch in andern Choralbüchern dieses b vorgezeichnet ist und h der richtige Ton wäre. — Da jedoch die Einführung des b im Choral uralt ist, so ist auch jene Intonation nicht fehlerhaft, um so weniger, da sie sich angenehmer singt.

5) Bei der Matutin in der Charwoche ist es gebräuchlich, den letzten Vers eines jeden Psalmes auf eine eigenthümliche Weise zu schliessen. Man singt nämlich auf die letzte Sylbe eine Secunde abwärts, so dass der Ausgang gerade so lautet, wie beim vierten Tone

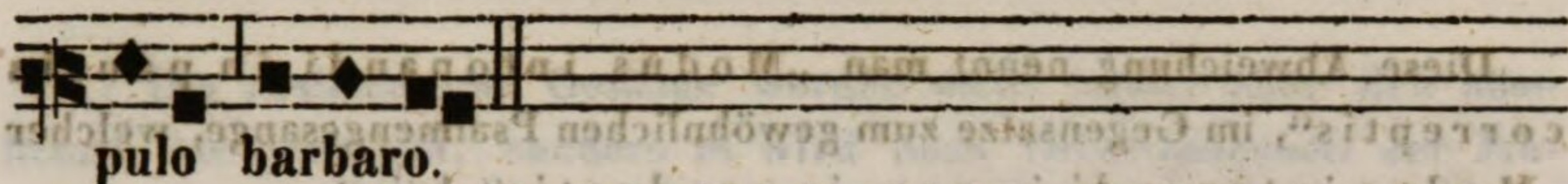
der dritte Ausgang. Diess geschieht vornehmlich desswegen, damit die Sänger der Antiphonen wissen, dass der Psalm geendet ist, weil nicht mit Gloria patri geschlossen wird.

6) Ausser den acht Psalmentönen gibt es noch eine eigene Melodie für den sonntäglichen Vesperpsalm „In exitu Israel“, welche man den gemischten oder fremden Ton nennt.

Tonus peregrinus vel mixtus.

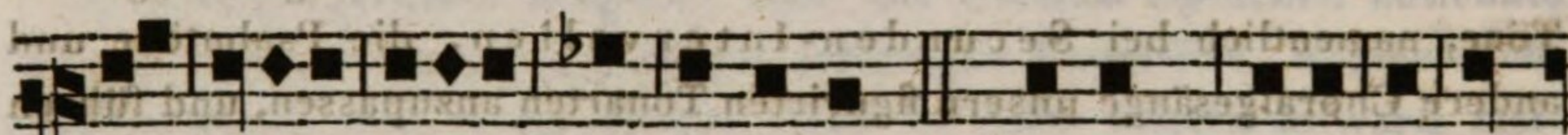


In exitu Isra-el de Aegypto: * domus Jacob de po-

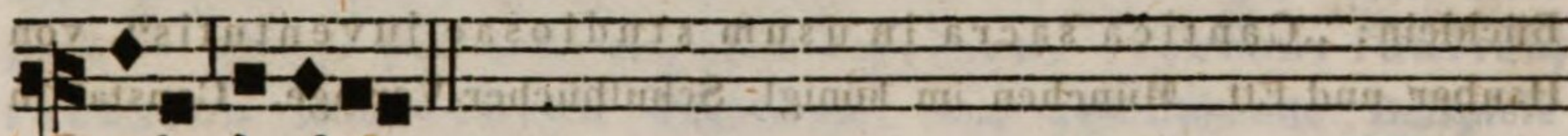


pulo barbaro.

Vorstehende Melodie ist aus dem Römischen Directorium Chori genommen und wohl die richtigste. — Man findet jedoch Veränderungen dieser Melodie, unter denen die im oben angeführten Choralbüchlein „Cantica sacra“ stehende wohl die angenehmste sein dürfte, und also lautet:



In exitu Isra-el de Aegypto: * domus Jacob de po-

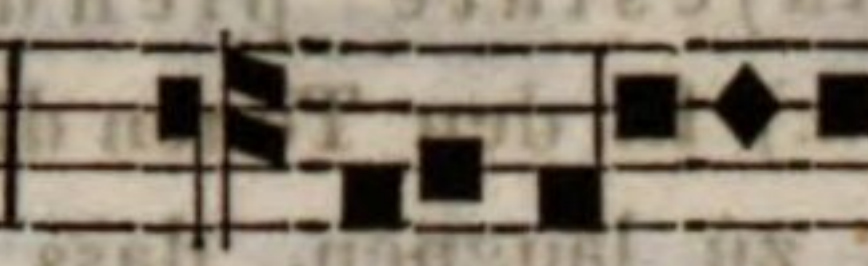
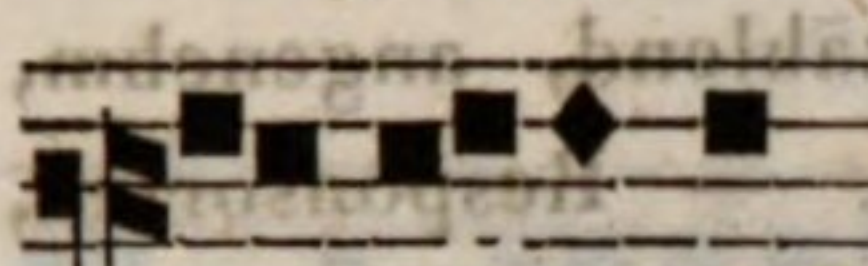
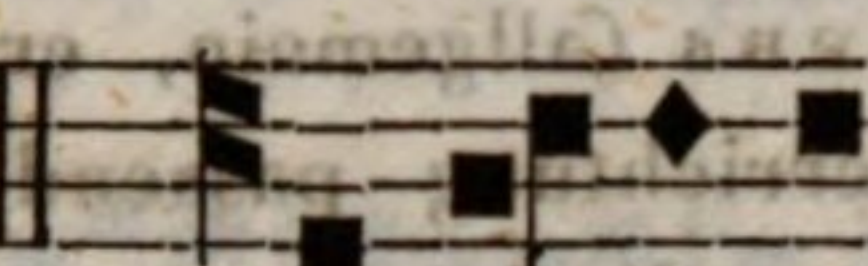
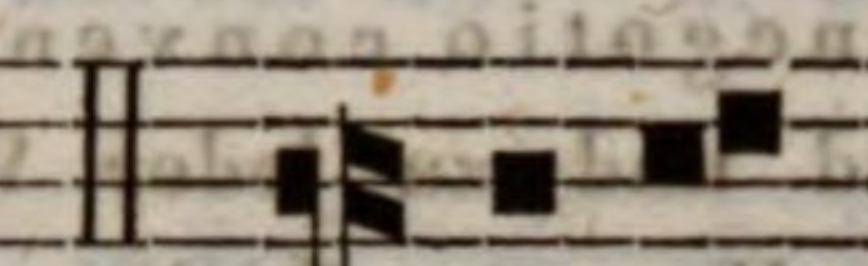
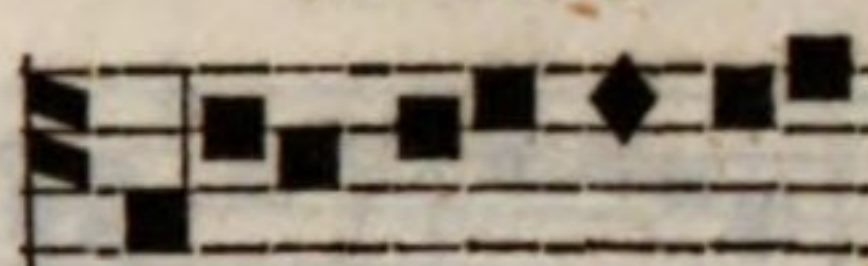
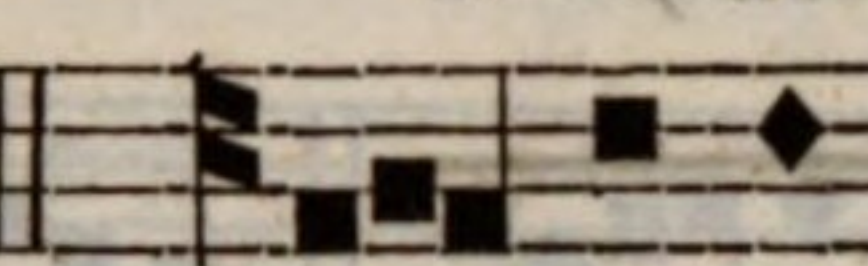


pulo barbaro.

Diese Anstimmung ist festiv und findet blos bei dem ersten Verse statt, bei den übrigen Versen wird die Oberterz c, oder im ersten die Secunde b ausgelassen und ferial fortgesungen.

7) Der Lobgesang Magnificat erfordert eine eigene Anstimmung, weil eben die erste Hälfte des Verses nur aus dem einzigen Worte Magnificat besteht. Die zweite Hälfte des ersten Verses, so wie die nachfolgenden Verse werden über die vorgeschriebenen Psalmentöne gesungen, jedoch ist jeder einzelne Vers des Magnificat festiv anzustimmen. Diese Regel ist auch bei den Lobgesängen Benedictus und Nunc dimittis zu beobachten.

Intonatio Cantici B. V. Mariae.

1. Ton.	2. Ton.	3. Ton.
		
Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat	Mag-ni-fi-cat.
4. Ton.	5. Ton.	6. Ton.
		
Mag-ni-fi-cat	Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.
7. Ton.	8. Ton.	
		
Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.	

8) Der unbefangene Zuhörer wird nicht läugnen können, dass jede einzelne der acht Choral-Tonarten einen eigenthümlichen Character habe, und das Gemüth in verschiedene Stimmungen zu versetzen im Stande sei. — ADAM VON FULDA, GUIDO VON AREZZO und der Cardinal BONA schreiben ausführlich darüber. (Sieh GERBERT's Sammlung. Theil II.) Zieht man diese Notizen zusammen, so ergeben sich folgende Charaktere, welche den acht Kirchentönen beigelegt werden:

I. Ton. Foecundus, modestus, severus et ad omnes affectus idoneus, gravis et magnificus. — Reich an Modulationen schickt er sich zu ernstest Gesängen, aber auch zu fröhlichen, nur muss ihm beständig der Charakter des Würdevollen verbleiben.

II. Ton. Gravis, tristis, flebilis, — ist dumpf, schwerfällig; für diesen Ton schicken sich Worte der Trauer und Thränen Worte, worin um Befreiung von Drangsalen und Nöthen gefleht wird.

III. Ton. Animosus, promptus et ad iram incitans, vehementis, furiosus. — Dieser Ton hat in seinen Fortschreitungen weit auseinander liegende Intervalle; und eignet sich vorzüglich dazu, heftige Affecte, Befehle, Drohungen durch seine Töne auszudrücken.

IV. Ton. Compunctivus, blandus, attractivus, mollis, lamentans (bewegend, einnehmend, anziehend, weich, kläglich), Ermahnungen, Bitten und kindliche Furcht sind diesem Tone angemessen.

V. Ton. Delectabilis, laetus, jubilans et animum mitigans (ergötzend, fröhlich, jubelverbreitend und das Gemüth beruhigend.) — Für diesen Modus schickt sich ein freudiger Inhalt, Sieg und Triumph verkündend und zum Lobe Gottes auffordernd.

VI. Ton. Devotus, suavis, pius et ad pietatem provocans, modestus et lacrymabilis, — Andacht, Lieblichkeit,

Frömmigkeit sind die Charaktere dieses Tones. Er verbindet Ernst mit Freude, Trauer und Thränen mit froher Hingebung.

VII. Ton. *Sublimis, majestate plenus, laetabundus* (erhaben, majestätisch, erfreulich.) In den Tönen dieses Modus herrscht lauter Jubel, es ist aber nicht zu läugnen, dass seine Melodien tief rühren, ja sogar erschüttern können.

VIII. Ton. *Universalis, narrativus, suavis, canorus omnique negotio conveniens* (allgemein, erzählend, angenehm, wohlklingend und zu jeder Verrichtung passend). — Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Psalmen und viele andere Gesänge findet man als Muster der verschiedenartigsten Behandlungsart und der erhabensten Einfachheit diesem Tone angepasst. *)

II. Gesänge aus der heiligen Messe.

An den Sonntagen wird vor der heiligen Messe bei Austheilung des Weihwassers das „*Asperges*“ und an dessen Stelle von Ostern bis Pfingsten (einschliesslich) „*Vidi aquam*“ gesungen. Beide Gesänge werden vom Priester angestimmt mit den Worten: *Asperges me*, — *Vidi aquam*, — das Uebrige vom Chore fortgesungen.

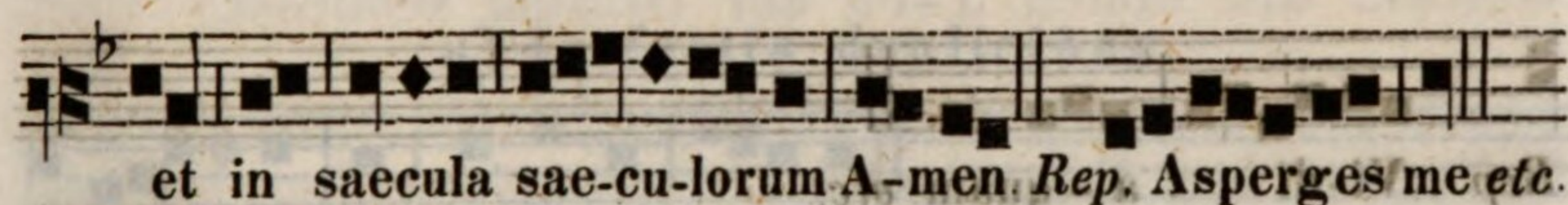
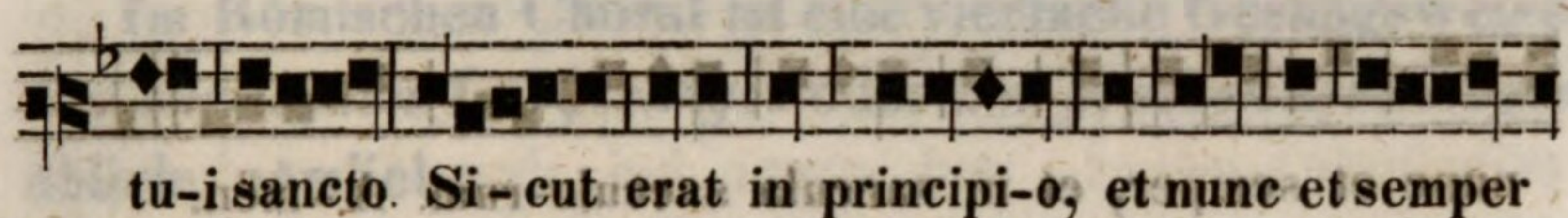
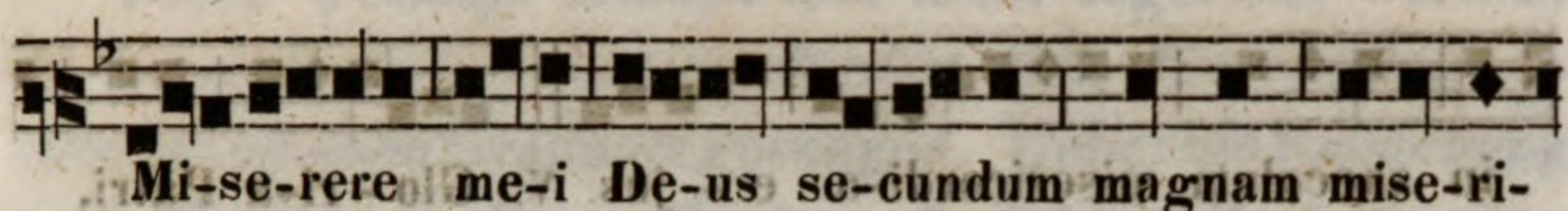
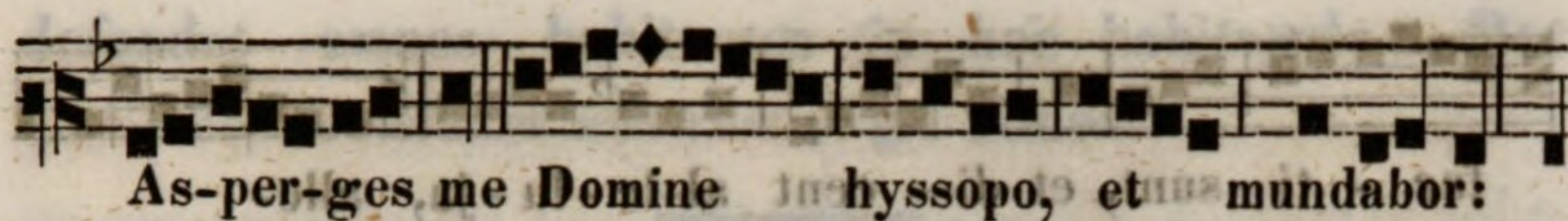
Die treffende Oration wird in „*tono feriali*“ vorgelesen. Man sehe Gesangsweise der Oration. — Am Passionstage wird das „*Gloria patri*“ nicht gesungen, sondern nach dem Vers des Psalmes „*Miserere*“, wird unmittelbar das „*Asperges*“ wiederholt.

ASPERSIO POPULI CUM AQUA BENEDICTA.

A s p e r g e s.

Singulis diebus Dominicis a festo Ss. Trinitatis usque ad festum Paschæ ad aspersionem populi cum aqua benedicta cantatur:

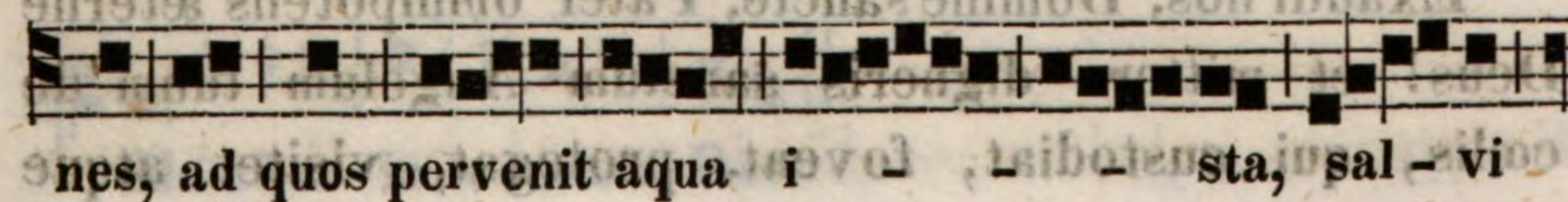
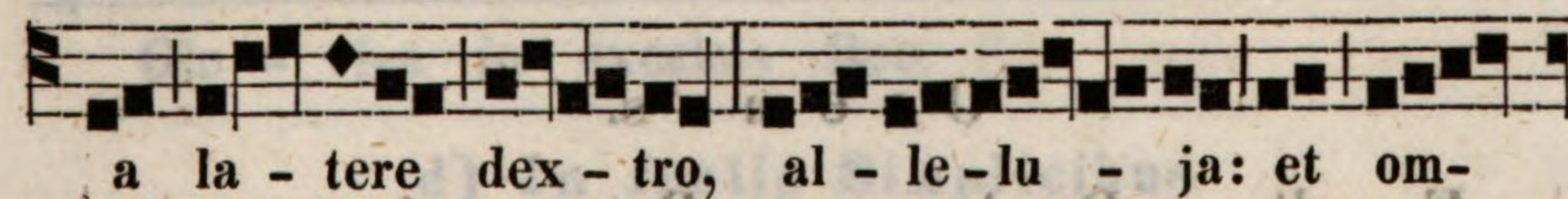
*) J. ANTONY führt in seinem archäologischen liturgischen Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges (Münster 1829, bei Coppenrath) viele Beispiele von Gesängen als Beweis der Charakteristik der acht Kirchentöne an.

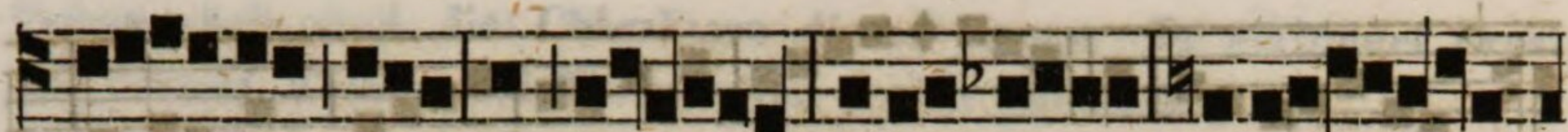


In Dominicis Passionis et Palmarum non dicitur Gloria Patri: sed post versum Psalmi Miserere, repetitur immediate Antiphona, Asperges me etc.

V i d i A q u a m.

A Dominica Paschae usque ad Pentecosten inclusive cantatur sequens Antiphona:

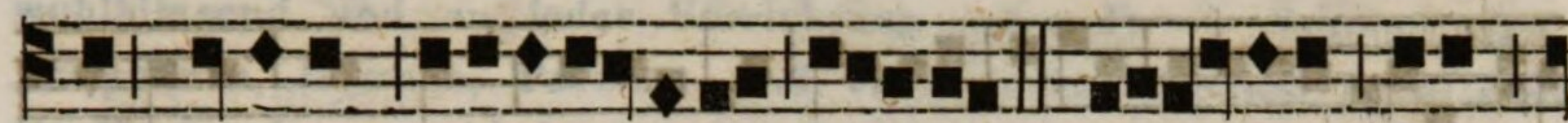




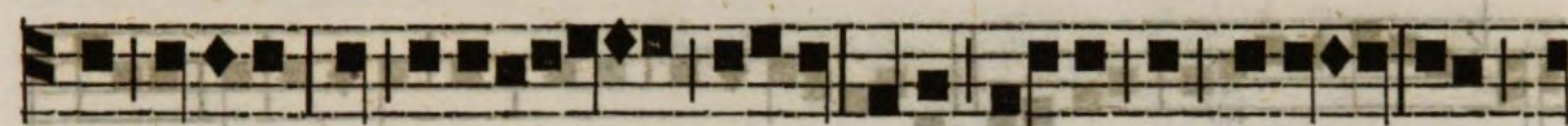
fac - ti sunt, et di - cent al-le - lu - ja, alle-



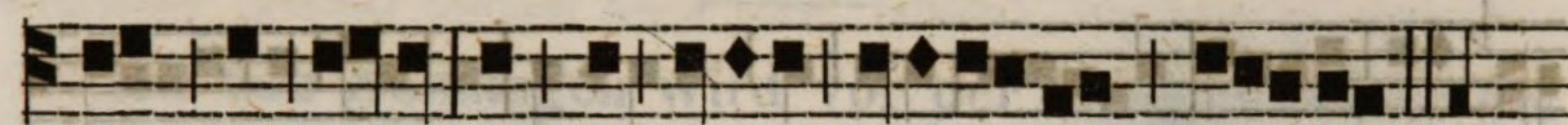
lu - ja. V. Confite-mini Domino, quo - niam bonus; quoniam



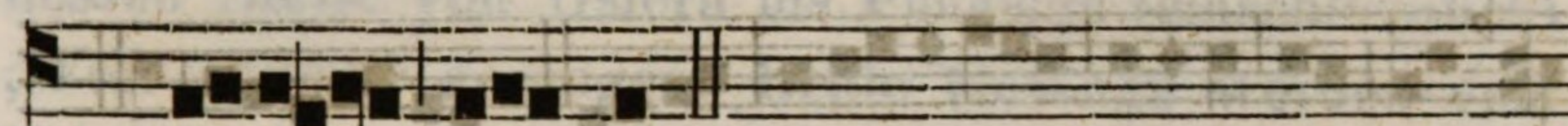
in saeculum misericordi-a e - jus. V. Glo - ri-a Patri,



et Fili-o, et Spiri - tui sancto. Sicut e-rat in principio, et



nunc et semper, et in saecula saeculo-rum. A - men.



Rep. Vi-di a - quam etc.

Cum ad Altare pervenerit, dicit sacerdos:

V. Ostende nobis Domine misericordiam tuam.

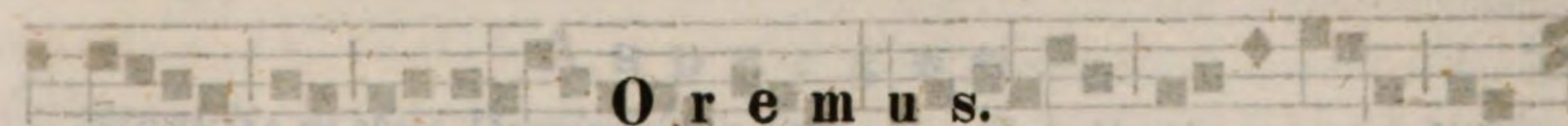
Tempore paschali additur: Alleluja.

R. Et salutare tuum da nobis (Alleluja.)

V. Domine exaudi orationem meam,

R. Et clamor meus ad te veniat.

V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.



O r e m u s.

Exaudi nos, Domine sancte, Pater omnipotens æterne Deus! et mittere digneris sanctum Angelum tuum de cœlis, qui custodiat, foveat, protegat, visitet atque

defendat omnes habitantes in hoc habitaculo. Per Christum Dominum nostrum. Br. Amen.

1) *Introitus. — Kyrie.*

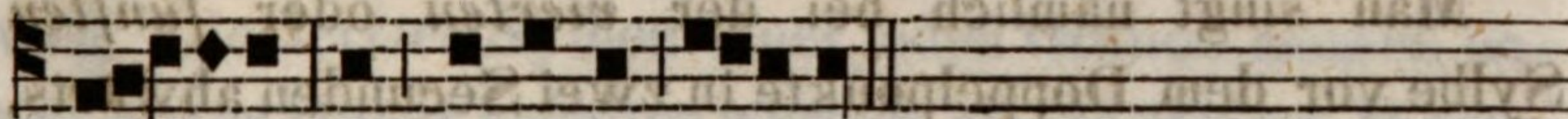
Tractus. — Graduale. — Offertorium etc.

Diese Gesänge können hier nicht angeführt werden, da deren Melodien zu verschieden sind. Sie werden aus dem Römischen Graduale gesungen. Ueber die Entstehung und Einführung dieser Gesänge berichten die Liturgien.

2) *Gloria.*

Im Römischen Choral ist eine vierfache Gesangsweise des *englischen Lobgesanges* oder der *grossen Doxologie* üblich, nämlich:

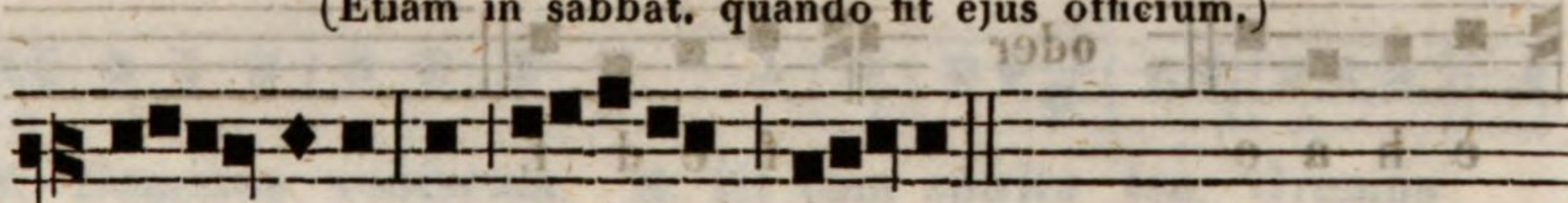
a) *In festis duplicibus.*



Glo - ri - a in excelsis De - o.

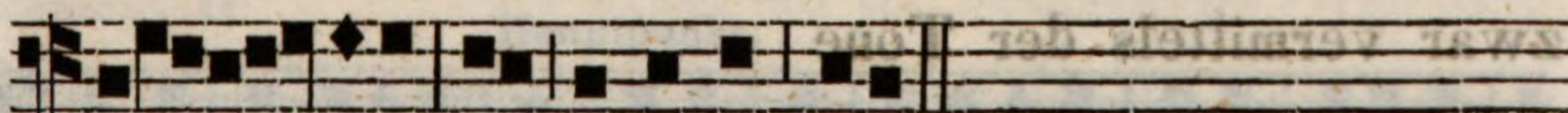
b) *De Beata Virgine.*

(Etiam in sabbat. quando fit ejus officium.)



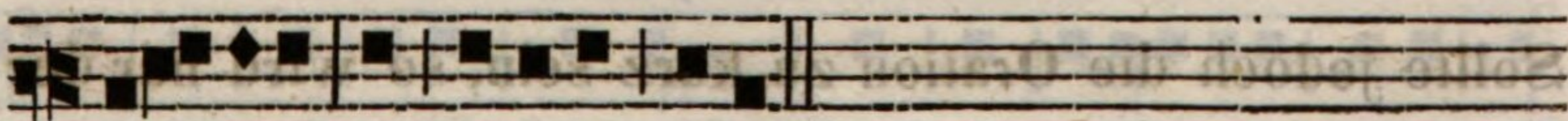
Glo - ri - a in excelsis De - o.

c) *In Dominicis, festis Semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt B. Mariae.*



Glo - ri - a in excelsis Deo.

d) *In festis Simplicibus.*



Glo - ri - a in excelsis Deo.

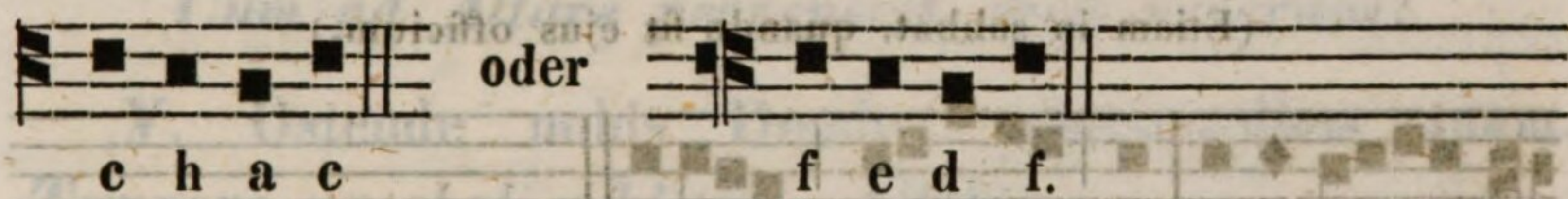
5) *Oratio*.

Die Gesangsweise der Orationen ist entweder *festiv* oder *ferial*. — Feierlich werden die Orationen gesungen, wenn die Verrichtung *duplex* oder *semiduplex* ist, ferner am Sonntage bei den Metten, Aemtern und Vespern. — In allen übrigen Fällen werden sie stets in gewöhnlicher Gesangsweise vorgetragen, und zwar in *festis simplicibus, feriis et Missis defunctorum*.

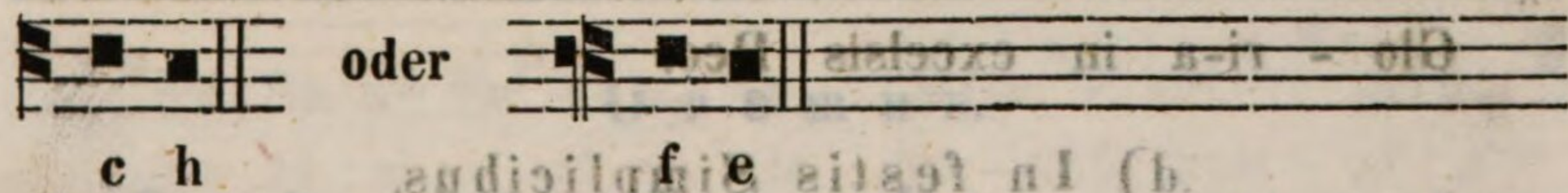
a) Von der feierlichen Gesangsweise der Oration.

Der Anfang der Oration geschieht hier mit erhabener Stimme, den angefangenen Ton *c* oder *f* festhaltend, bis ungefähr in der Mitte der Oration die erste Veränderung eintritt, welche man den *Hauptpunkt* (*punctum principale*) nennt, und zwar bei dem Doppelpunkte, welcher den ersten Theil der Oration schliesst.

Man singt nämlich bei der *vierten* oder *fünften* Sylbe vor dem Doppelpunkte in zwei Secunden abwärts, und kehrt wieder bei den letzten zwei oder drei Sylben in den Hauptton zurück, entweder durch



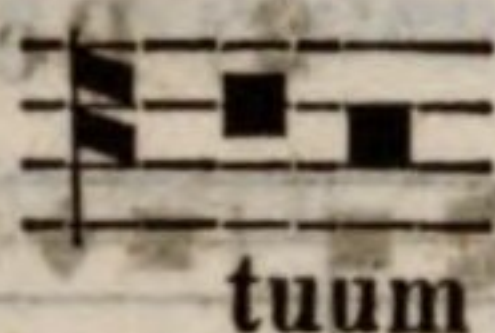
Ist nun die Oration lange genug, dass sie zwei Veränderungen ertragen kann, so tritt bei dem zweiten Schlusssatze der *Halbpunkt* (*Semipunctum*) ein, und zwar vermittels der Töne



Sollte jedoch die Oration zu kurz sein, so wird nur der Hauptpunkt gehalten. — Sind sowohl der Haupt - als

auch der Halbpunkt vorüber, so wird weder ein zweiter Haupt- noch ein Halbpunkt gehalten, sollten auch noch mehrere Schlüsse (clausulae) folgen. Bei beiden Punkten wird ein wenig ausgehalten, um Athem zu holen. — Kommen in einer Oration zwei Doppelpunkte vor, so trifft der Hauptpunkt auf den letzteren Doppelpunkt unmittelbar vor dem Halbpunkte.

Bei den Schlusssätzen des festlichen Tones einer Oration: *Per Dominum* und *per eundem Dominum* fällt der Halbpunkt zuerst, und zwar auf das Wort



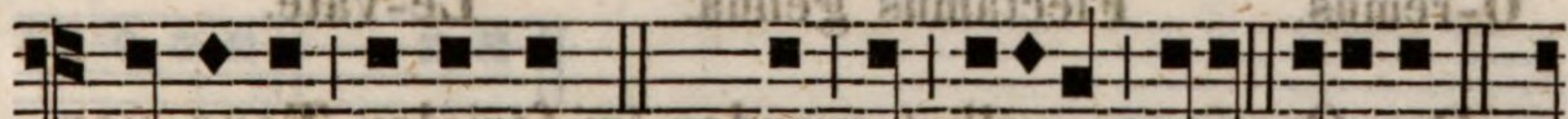
und der Hauptpunkt auf Bei den Schlusssätzen: *Qui tecum*, und *qui vivis* kommt nur der Haupt-

punkt auf vor, und der Halbpunkt fällt ganz

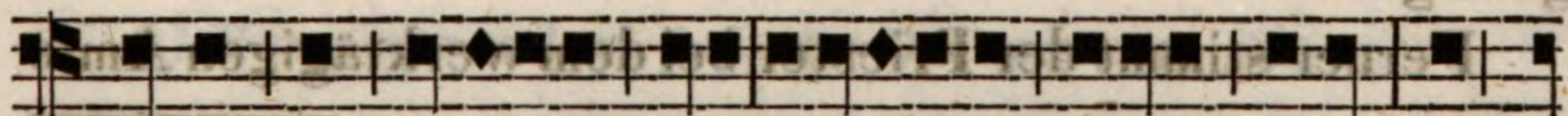
weg. Die letzten Sylben einer jeden Oration müssen immer etwas länger gehalten werden, als die übrigen Worte.

1) Beispiel eines festlichen Tones.

(Aus dem Römischen Directorium Chori.)

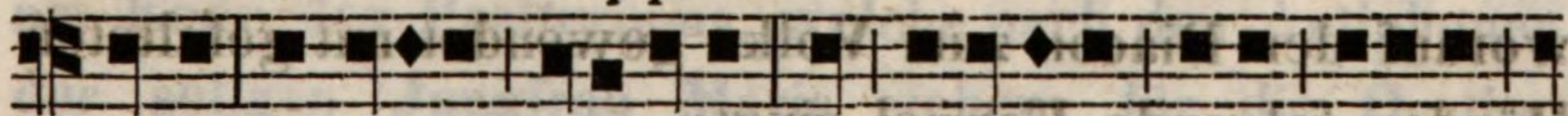


V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Oremus



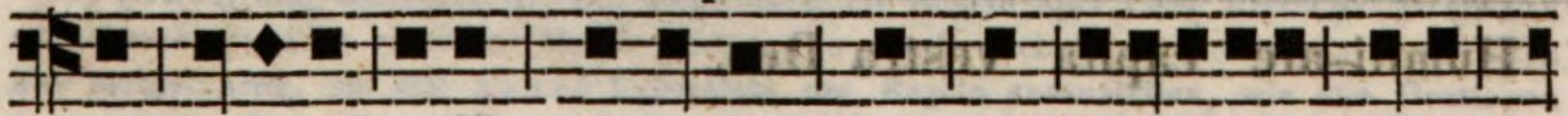
Deus qui hodierna die Apostolorum tuorum Petri, et

Hauptpunkt.



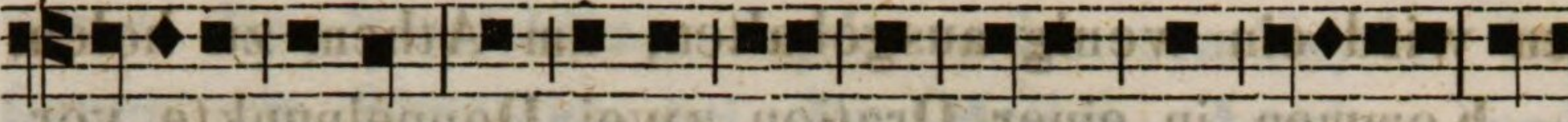
Pauli, martyrio consecrasti: da Ecclesiae tuae e-o-rum

Halbpunkt.



in omnibus sequi praeceptum: per quos religionis sumpsit

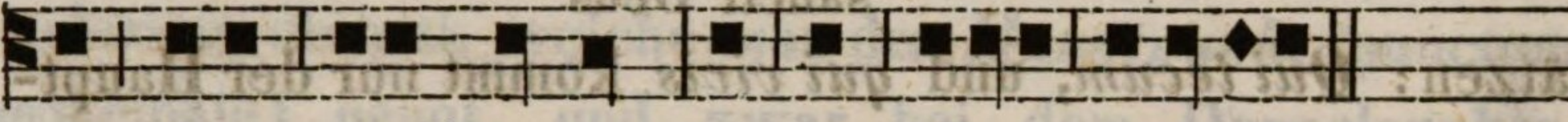

exordium. — Per Dominum nostrum Jesum Christum,


fi-lium tuum, qui tecum vivit et regnat in u-nitate spi-

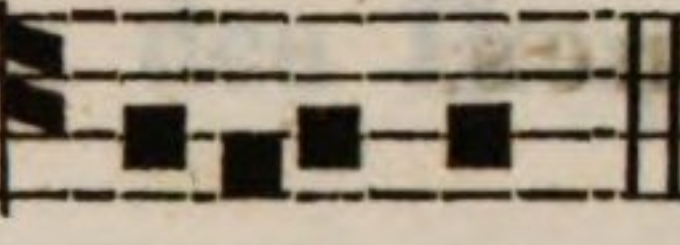
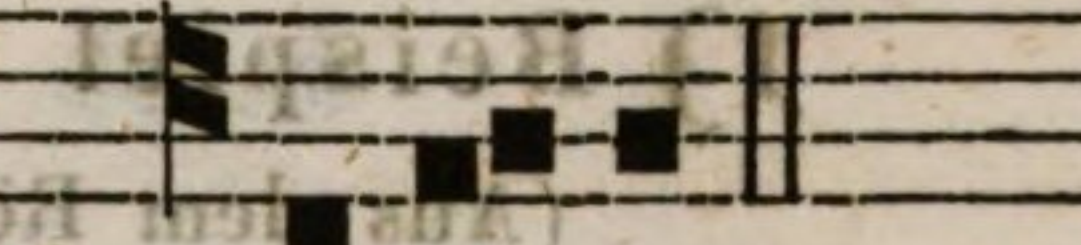

ritus sancti Deus. Per omnia saecula saeculorum. Amen.

2) Beispiel als Wiederholung der Regel.

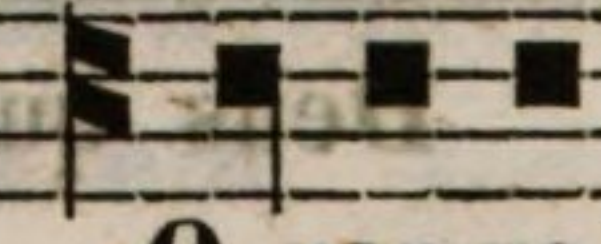

Sic incipit Orati-o, sic canitur Punctum principale:


sic autem Semipunctum; et sic finitur o-ratio.

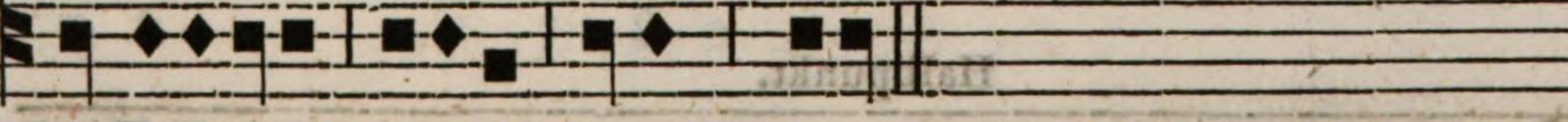
Vor den Orationen, welche nach den Prophezieen vor-
kommen, wird Folgendes gesungen:

Sacerdos.	Diaconus.	Subdiaconus.
		
O-remus.	Flectamus genua.	Le-vate.

Die Orationen selbst werden im ferialen Tone vor-
getragen.

Ferner stimmt der Priester bei dem werktägigen Amte
in der Fasten nach der Postcommunion an: 
O-remus!

worauf der Diacon zum Volke gewendet mit gefalteten
Händen folgende Formel singt:


Humili-ate capita vestra Deo.

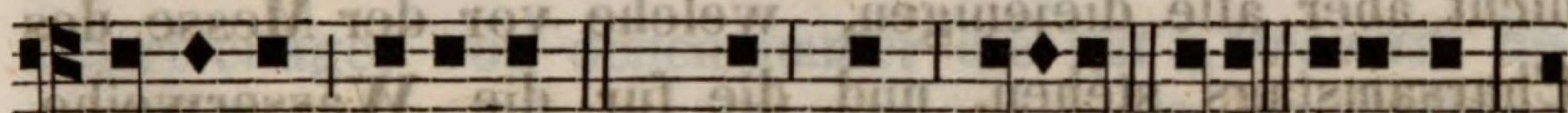
Hierauf folgt die Oration im ferialen Tone.

b) Von der gewöhnlichen Art, die Oration zu singen.

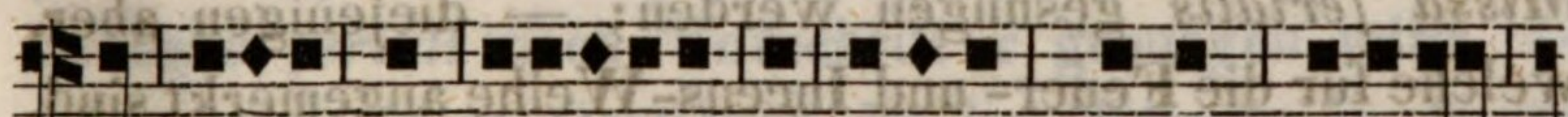
Bei *ferialen* Verrichtungen und bei den Messen für Verstorbene findet diese Gesangsweise der Oration statt, und wird in dem angefangenen Tone mit gleicher Stimme, ohne irgend eine Veränderung, schön gebunden vorgetragen.

Bei den Unterscheidungszeichen, und namentlich bei dem Halbpunkte, setzt man mit der Stimme ab, um Athem zu holen. — Die Schlüsse: *Per Dominum*, *Per eundem Dominum*, *Qui vivis* und *Qui tecum* werden ebenfalls ohne Veränderung in Einem Tone gelesen.

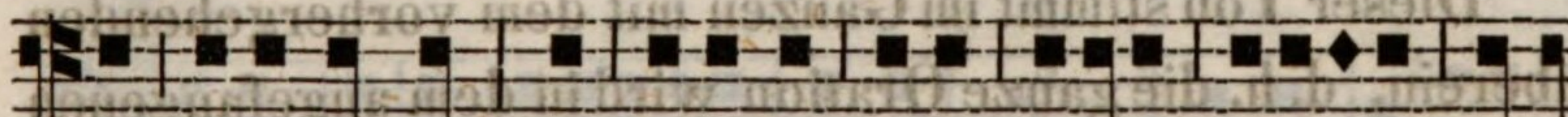
Beispiel des ferialen Tones.



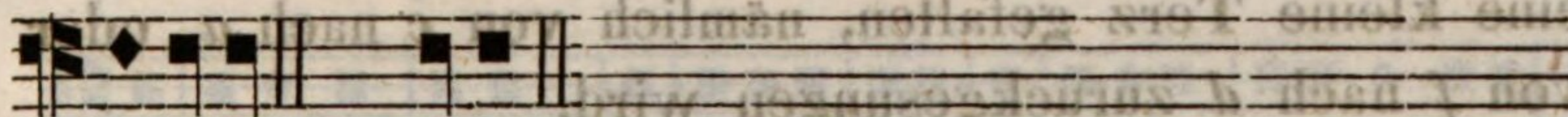
V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Oremus.



Sic pergitur in oratione, sic canitur punctum principale:



sic Semipunctum: et eodem modo finitur oratio fe-



ria-lis. R. Amen.

c) Von einer andern Art, die Orationen zu singen.*)

Es kommt noch eine zweite ferial Gesangsweise der Oration vor, welche dient: für die bestimmten Orationen am Ende des Psalteriums, welche nach den Antiphonen der seligen Jungfrau Maria stehen; für die Oration „*Dirigere*“ zur Prim, und für die Oration des Respon-

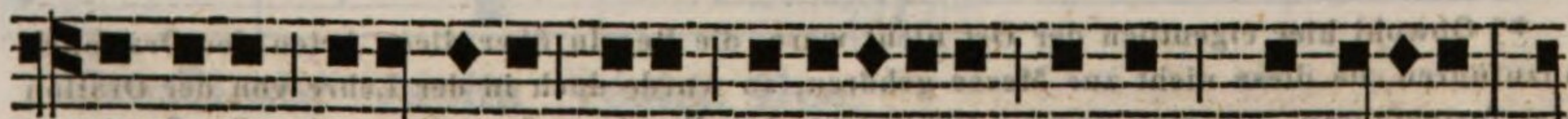
*) Obwohl hier eigentlich der Ort nicht wäre, die Regeln über diese Arten der Orationen anzuführen, da diese nicht zur Messe gehören, so wurde doch in der Lehre von der Oration hier fortgefahren, um eine ganze Uebersicht der Regeln aufzustellen, wie alle Orationen gesungen werden sollen.

soriums für Verstorbene. — Ferner dient diese Gesangsweise auch für die Orationen der Litaneien; der Bespren-
gung des Weihwassers an den Sonntagen und für einige
andere derartige Orationen. Dergleichen sind: die Oration
nach der Fusswaschung und alle Orationen bei den
Benedictionen der Wachlichter, der Asche und des
Oeles, sowohl vor, als nach den Benedictionen (mit
Ausnahme der zwei ersten Orationen der Palmweihe);
— dann die Oration des Charfreitags: „*Deus a quo
et Judas*; — ferner die übrigen folgenden Orationen,
und zwar die zweite, vierte und sechste etc. alle ab-
wechslungsweise; — dann die Oration „*Libera nos*;“
nicht aber alle diejenigen, welche vor der Messe des
Charsamstags stehen, und die für die Wasserweihe,
welche alle über den vorhergehenden Ton, nämlich der
Missa ferialis gesungen werden; — diejenigen aber,
welche für die Feuer- und Incens-Weihe angemerkt sind,
werden bloß gelesen.

Dieser Ton stimmt im Ganzen mit dem vorhergehenden
überein, d. h. die ganze Oration wird in dem angefangenen
Tone gesungen, bis am Ende bei der letzten Sylbe um
eine kleine Terz gefallen, nämlich von *c* nach *a*, oder
von *f* nach *d* zurückgesungen wird.

Dieser Schlussfall geschieht in vorerwähnten Fällen
nur bei der *letzten* Oration; der nämliche Fall trifft
auch ein bei jedem Schlusse der vorerwähnten Orationen,
welche endigen mit: *Per Christum Dominum nostrum*,
und mit: *Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum*,
(Directorium Chori Seite 532.)

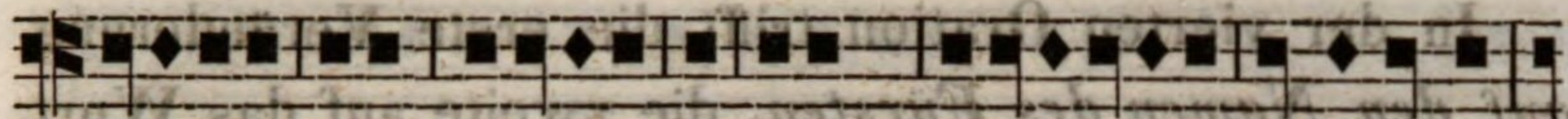
Beispiel.



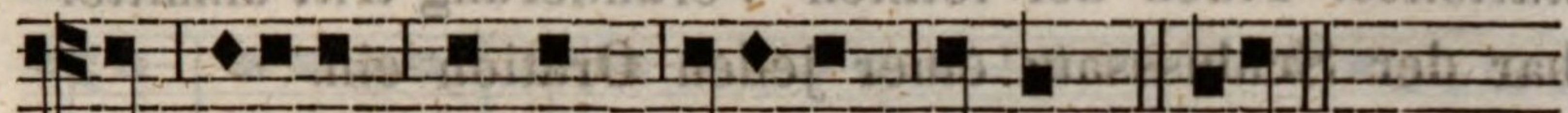
Concede misericors Deus fragili-tati nostrae praesidium,



ut qui sanctae Dei genitricis memoriam agimus: inter-



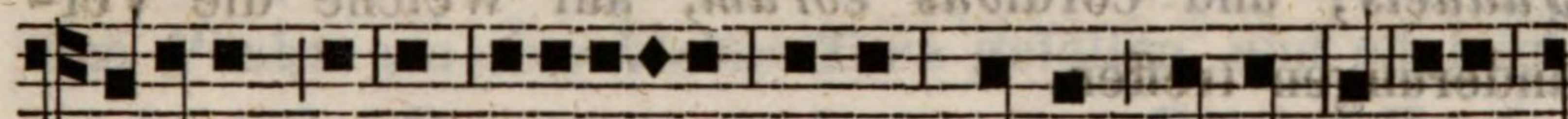
cessionis ejus auxili-o a nostris iniquitatibus resurgamus.



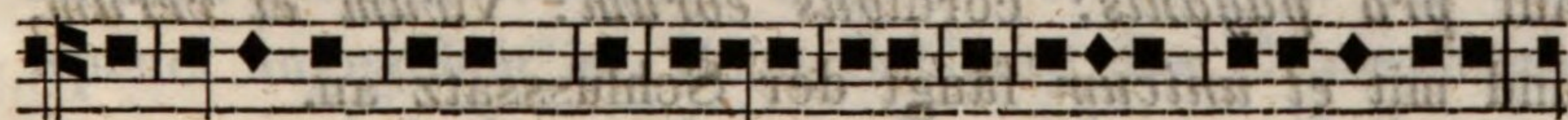
Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen.

d) Die Gesangsweisen der Orationen nach der Passion am Charfreitage.

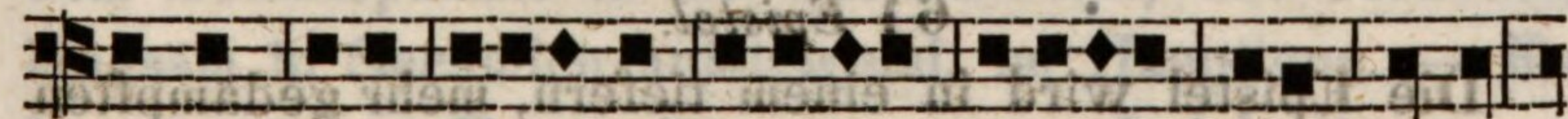
Eine eigene Gesangsweise, ähnlich der der Präfationen, erfordern die *Orationen* (*Preces*) nach der Passion am Charfreitage, von denen immer die mit „*Oremus*“ beginnende nach nachstehendem Beispiele, die mit „*Omnipotens sempiterne Deus*“ anfangende, wie schon erwähnt, *in tono feriali* nach Vorschrift *c* gesungen wird. — Die erste dieser Orationen ist im *Missale* in Noten ausgesetzt, die zweite folgt hier:



Oremus et pro beatissimo Papa nostro Pio, ut Deus



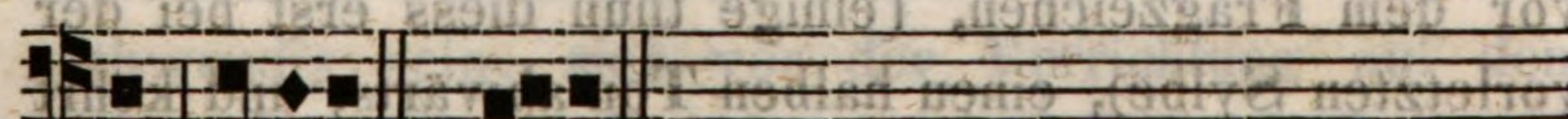
et Dominus noster, qui elegit eum in ordine Episcopatus,



salvum atque incolumen custodiat Ecclesiae suae sanctae,



ad regendum populum sanctum Dei. O-remus. Flecta-



mus genua. Levate.

Bei der dritten Oration trifft die erste Veränderung auf *Subdiaconibus, Acolythis*, die zweite auf *virginibus viduis*, worauf dann der Schlusssatz beginnt.

In der vierten Oration trifft die erste Veränderung auf *den Namen des Fürsten*, die zweite auf das Wort *nationes*. Nach der letzten Veränderung tritt unmittelbar der Schlusssatz einer jeden Oration ein.

Die fünfte Oration hat drei Veränderungen bei *catechumenis nostris: misericordiae und peccatorum*.

Bei der sechsten Oration wäre es nicht schön, wenn man so viele Veränderungen machen wollte, als Doppelpunkte vorkommen. Man singe daher die erste Veränderung auf *purget erroribus*; die zweite auf *vincula dissolvat*; die dritte auf *sanitatem*, dann den Schluss.

Bei der siebenten Oration treffen die zwei Veränderungen auf die Worte: „*et schismaticis*“; dann auf *universis*.

In der achten Oration sind es die Worte *perfidis Judaeis*; und *cordibus eorum*, auf welche die Veränderungen treffen.

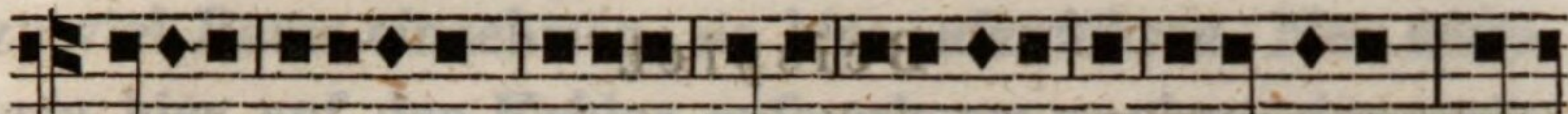
In der neunten Oration treffen die drei Veränderungen auf *pro paganis: cordibus eorum: vivum et verum*, und mit *et unicum* fängt der Schlusssatz an.

6) Epistel.

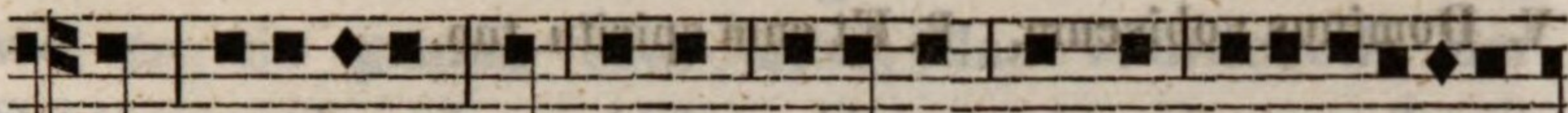
Die Epistel wird in einem tiefern, mehr gedämpften Tone, als die Oration, der jedoch dem deutlichen Vortrage nicht hinderlich sein darf, den angefangenen Ton festhaltend, vorgetragen. — Kommt aber ein Fragezeichen vor, so singt man bei der viert'- oder drittletzten Sylbe vor dem Fragezeichen, (einige thun diess erst bei der vorletzten Sylbe), einen halben Ton abwärts, und kehrt auf der letzten Sylbe in den Hauptton zurück, den

tiefern Ton mit diesem zusammenziehend. — Ausserdem findet bei der Epistel keine Veränderung statt.

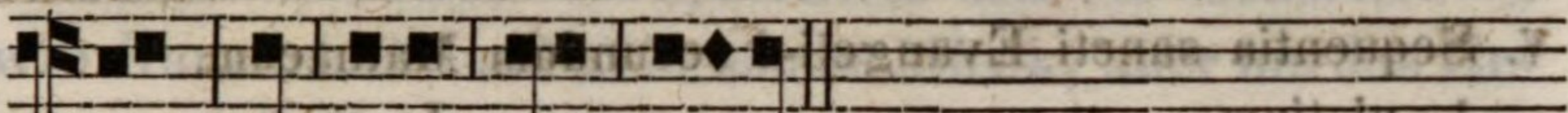
Beispiel.



Lectio epistolae bea-ti Pauli Apostoli ad Corinthios. Fra-



tres. Carissimi. Sic cantat sacerdos signum interrogatio-



nis? Sic autem finis canitur.

7) Evangelium.

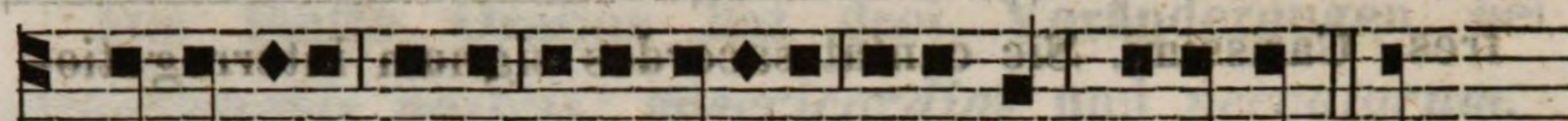
Das Evangelium wird in einem feierlichen Tone angefangen und langsam und würdevoll vorgetragen. — So oft ein *Schlusspunkt* im Evangelium vorkömmt, wird bei der *vierten*, wenn aber eine *kurze* Sylbe dabei ist, bei der *fünften*, oft auch bei der *dritten* Sylbe vor dem Punkte um eine *kleine Terz* gefallen, und sogleich wieder in den Hauptton zurückgegangen. Bei dem Fragezeichen gilt die nämliche Regel, welche oben bei der Epistel angegeben ist. Beim Schlusse des Evangeliums singt man bei der *sechsten* oder *siebenten* Sylbe vor dem Schlusspunkte in die Terz zurück, und schliesst, langsam in Secunden aufsteigend, im Haupttone. — Es kommen aber Evangelien vor, worauf sich die starre Regel, ohne der Schönheit des Vortrages zu schaden, nicht genau auf die bezeichnete Sylbe anwenden lässt. In diesen Fällen wird sich der Sänger durch sein eigenes ästhetisches Gefühl leiten lassen. Es wird auch hier nothwendig sein, sich vor der Verrichtung auf den Evangelien-Gesang vorzubereiten, und die Sylben, auf

welchen die Veränderung einzutreffen pflegt, anzumerken, denn ohne diese Vorsicht kann die schnellste Uebersicht nicht vor Fehlern verwahren.

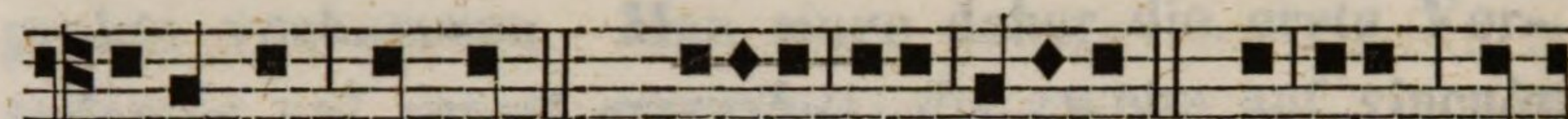
Beispiel.



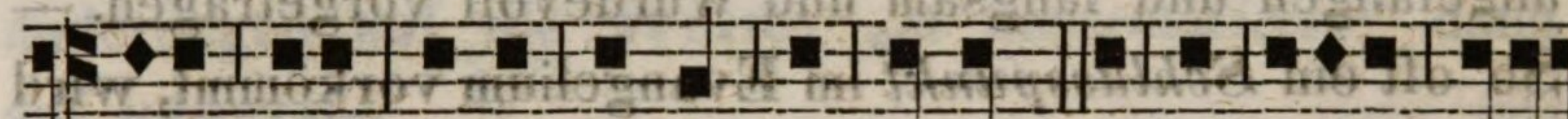
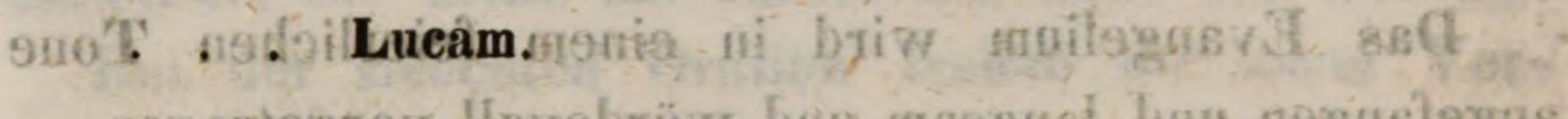
V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.



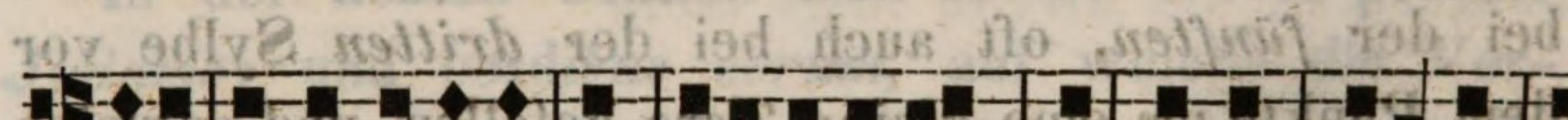
V. Sequentia sancti Evangelii secundum Mathaeum.
I - ni - tium . . . Jo - annem



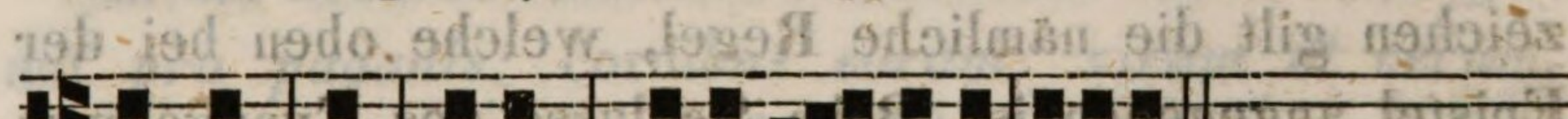
secundum Marcum R. Gloria tibi Domine. — In illo tem-



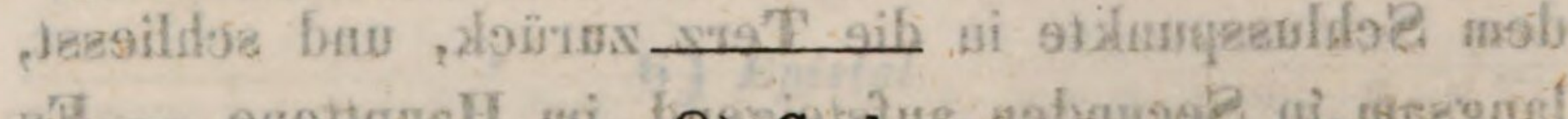
pore, dixit Simon Petrus ad Jesum. Et sic canitur i - ni -



tium Evangelii; sic interrogatur? Sic cantat sacerdos

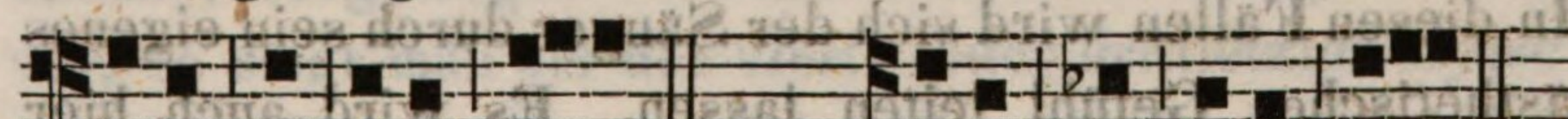


punctum. Sic autem Evan - ge - lium finitur.

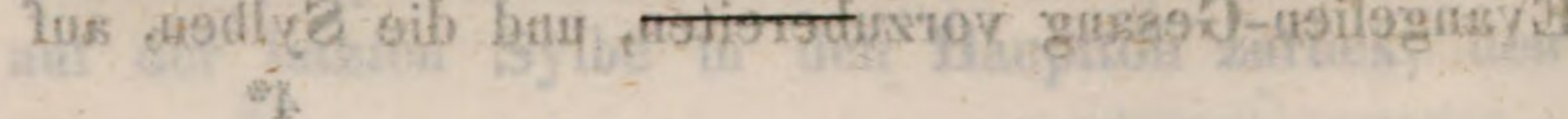


8) Credo.

Die *Melodie* des *Credo* ist immer dieselbe und wird im feierlich langsamen Vortrage auf nachstehende Weise gesungen.



Credo in unum Deum. Oder: Credo in unum Deum.



9) *Präfation.*

Die *Melodie* der *Präfationen* ist für die verschiedenen Feste in jedem *Missale* deutlich ausgesetzt, und es würde zu viel Raum einnehmen, sie hier aufzuführen. Nur muss man hier auf den Fehler aufmerksam machen, der, wie schon bemerkt, durch Absingen eines halben Tones, wo es ein ganzer sein muss, das Würdevolle der Schlussworte eines jeden Satzes in eine moderne Weichlichkeit verwandelt, die zwar dem Ohre schmeichelt, wie französische und italienische Musik, aber nie das Erhabene darzustellen vermag, was der ganze Ton für ein gebildetes Ohr so kraftvoll ausdrückt.*) — Hat man die *Präfation* mit dem ganzen Tone, wie er ausdrücklich überall vorgeschrieben steht, öfters schön vortragen hören, so wird man gewiss, selbst ohne Musikverständiger zu sein, das Leichtfertige des halben Tones, von dem Würde- und Kraftvollen des ganzen Tones unterscheiden können. — Die Begleitung der *Präfation*, dieses schönen, erhebenden Gesanges, mit der Orgel, wird dem fähigen Organisten eben auch keine zu grossen Schwierigkeiten darbieten, wenn er die gewohnte Schlusskadenz, in eine, dem ganzen Tone zusagende, verändern muss, denn die Ausweichungen und Veränderungen der Akkorde sind zu mannigfaltig, als dass ein geschickter Organist in Verlegenheit kommen sollte, wenn er von seinem gewohnten Wege einmal abzuweichen gezwungen ist. — Ja er wird sich alle Mühe geben, dass das ursprünglich Vorgeschiedene des Choralgesanges in seiner Echtheit gesungen, und jede willkührliche Veränderung daraus verbannt werde.

*) A n m. Der Herr Rezensent dieser Chorallehre und Redacteur der allgemeinen musikalischen Leipziger Zeitung sagt, in Nr. 37 dieses Blattes: „Wir stimmen auch darin mit dem Verfasser überein, dass die Verwandlung der alten kleinen Septime in eine grosse nach neuer Gewohnheit durchaus nicht anzurathen ist, vielmehr sorgfältig vermieden werden muss.“

Die Präfationen werden auf zweifache Art abge-
sungen, *festlich* und *gewöhnlich*. Sowohl diese als jene
findet man im *Missale* ganz auf Noten gesetzt.

a) Praefatio solemnis.

(De S. S. Trinitate.)

e g a h g a g g g g a g a h

V. Per omnia saecula, saeculorum. R. Amen. V. Dominus

vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. V. Sursum corda.

R. Habe-mus ad Dominum. V. Gratias agamus, Domino

Deo nostro. R. Dignum et justum est. V. Vere dignum

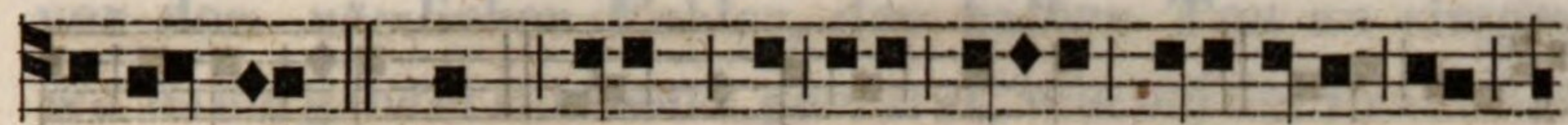
et justum est, aequum et sa-lu-ta-re, nos tibi semper

et ubique grati-as a-gere. Domine sancte, Pater omnipo-

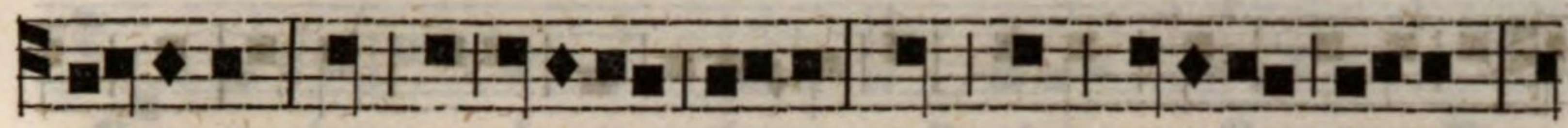
tens, aeterne Deus. Qui cum unigenito Fili-o tu-o et

Spiritu sancto, unus es Deus, u-nus es Dominus: Non

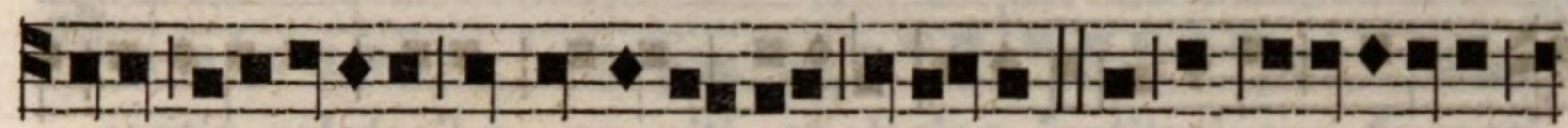
in unius singularitate personae sed in u-nius Trinita-te



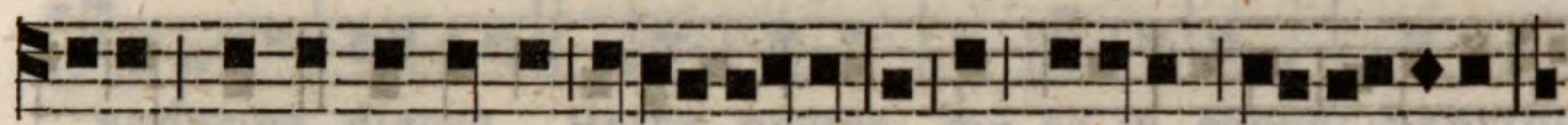
substantiae. Quod enim de tua gloria, revelante te,



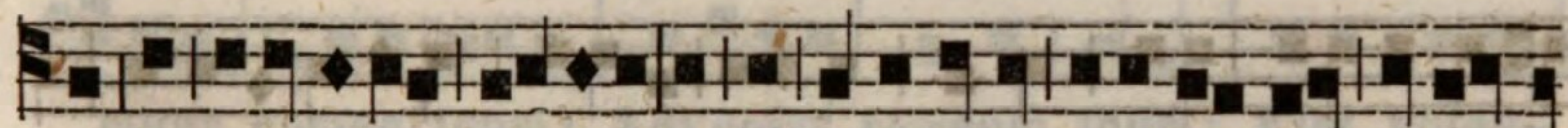
credimus, hoc de Fili-o tu-o, hoc de Spiritu sancto



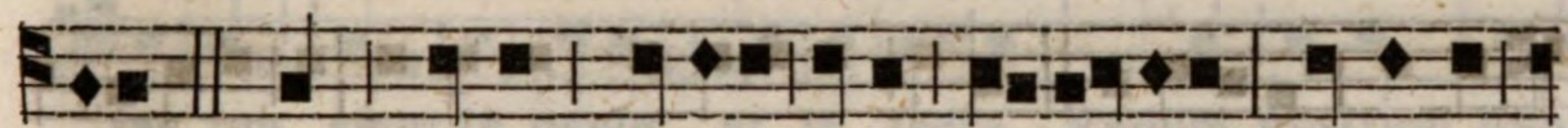
sine differentia discreti-o-nis sentimus. Ut in confessione



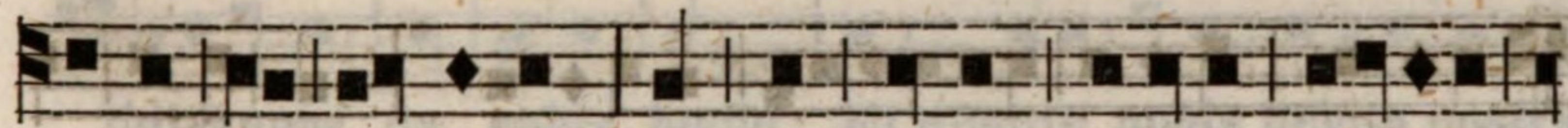
verae sempiternaeque Dei-tatis, et in personis proprietas,



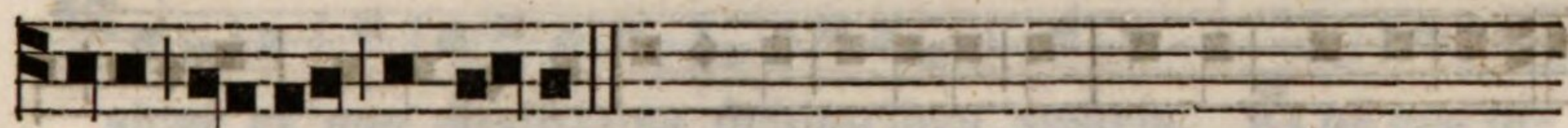
et in essenti-a u-nitas, et in Majestate adore-tur aequa-



litas. Quam laudant Angeli atque Archangeli Cherubim



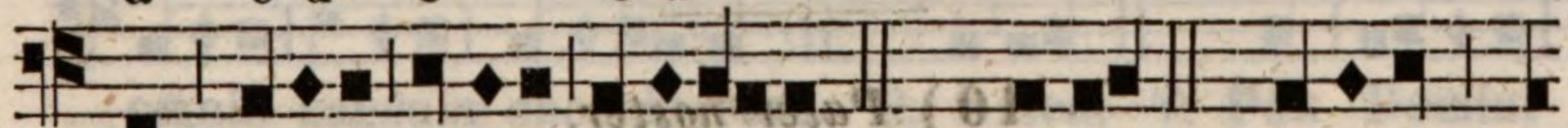
quoque ac Se-raphim, qui non cessant clamare quotidie



una voce di-centes.

b) Praefatio ferialis; quae et cantatur in Missis Defunctorum.

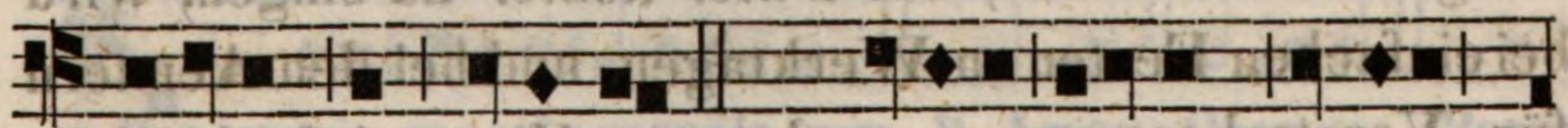
a c d e c d



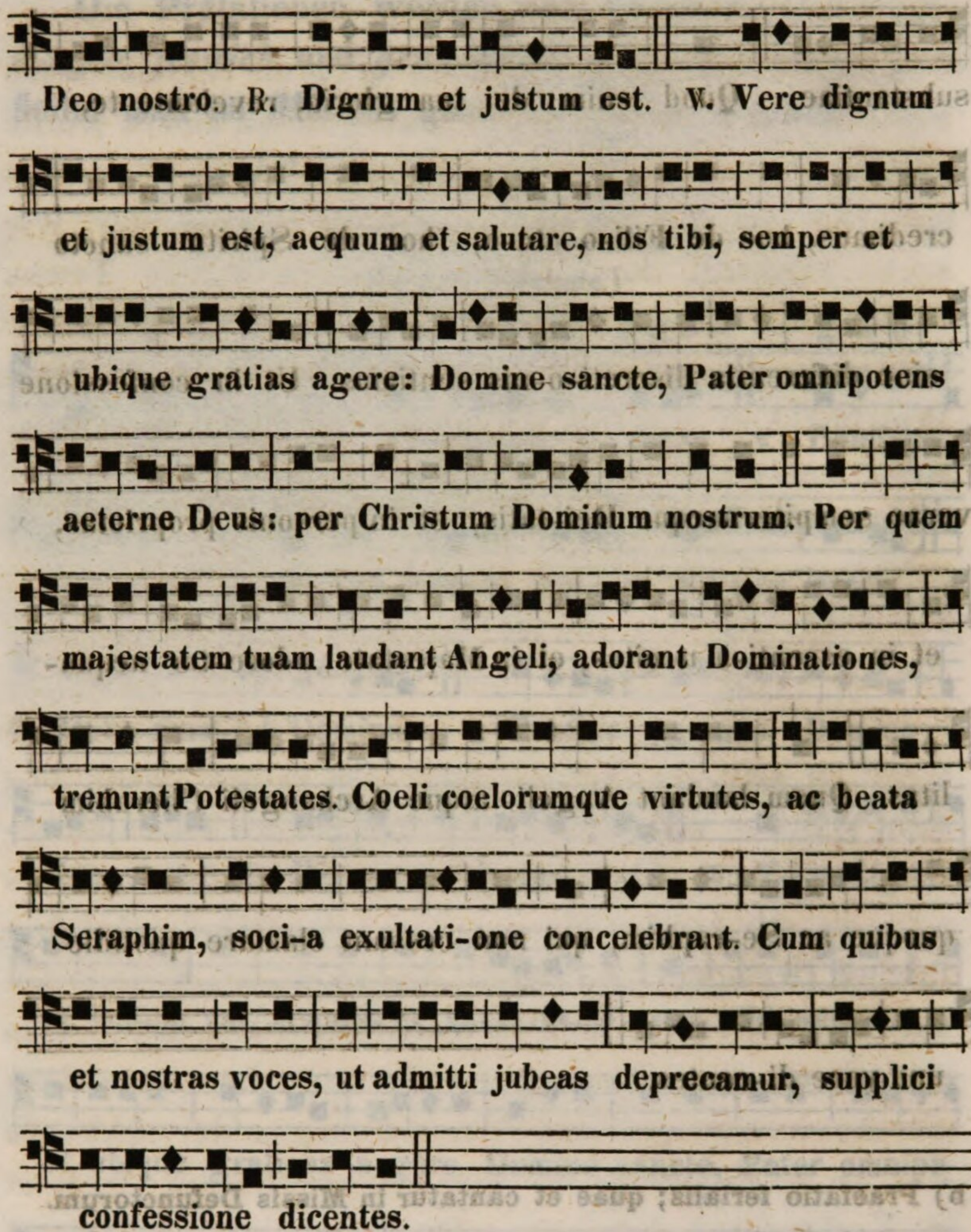
V. Per omnia saecula saeculorum. R. Amen. V. Dominus



vo-biscum. R. Et cum spiritu tuo. V. Sursum corda.



R. Habemus ad Dominum. V. Gratias agamus Domino



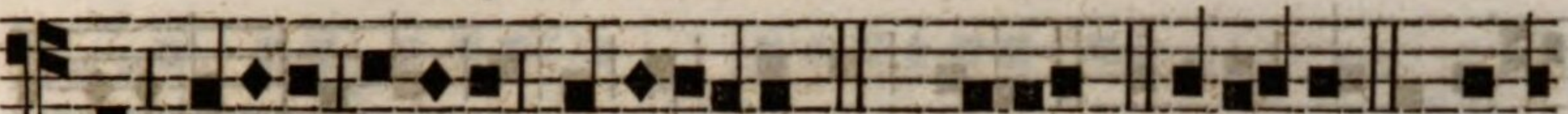
Deo nostro. R. Dignum et justum est. V. Vere dignum
et justum est, aequum et salutare, nos tibi, semper et
ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens
aeterne Deus: per Christum Dominum nostrum. Per quem
majestatem tuam laudant Angeli, adorant Dominationes,
tremunt Potestates. Coeli coelorumque virtutes, ac beata
Seraphim, soci-a exultati-one concelebrant. Cum quibus
et nostras voces, ut admitti jubeas deprecamur, supplici
confessione dicentes.

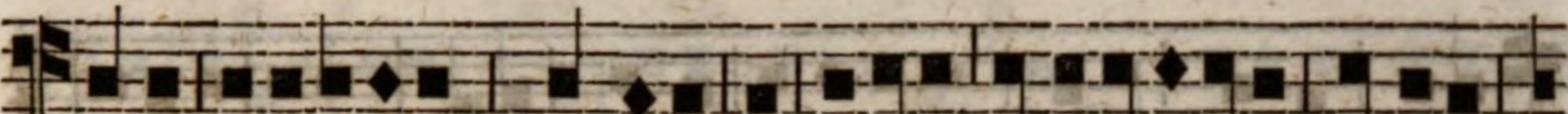
10) *Pater noster.*

Die Gesangsweise des *Pater noster* ist zweifach, nämlich *solemnis* und *ferialis*. — Der feierliche Gesang trifft an allen hohen Festen und bei feierlichen Aemtern, die gewöhnliche Art, das *Pater noster* zu singen, wird bei einfachen Festen an Werktagen, und bei den Aemtern für Verstorbene, angewendet. — Hier wird ebenfalls

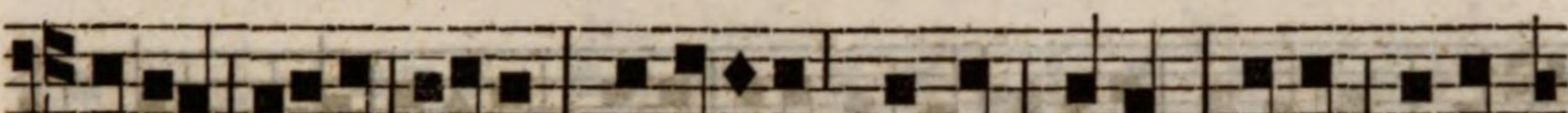
vor dem nämlichen Fehler, den halben Ton zu singen, wo es ein ganzer sein muss, gewarnt, wie bei der Präfation.

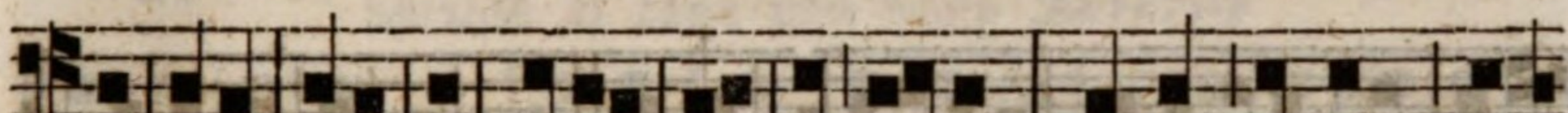
a) Solemnnes Pater noster.

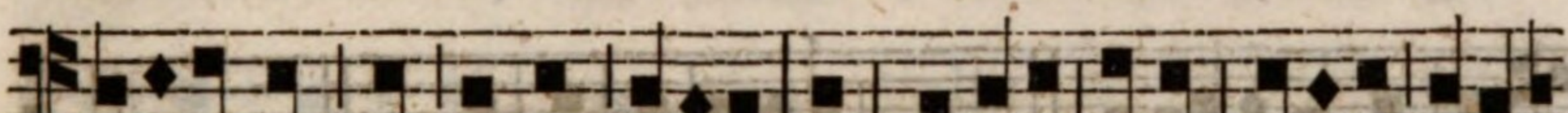

Per omnia saecula saeculorum. R. Amen. Oremus. Prae-

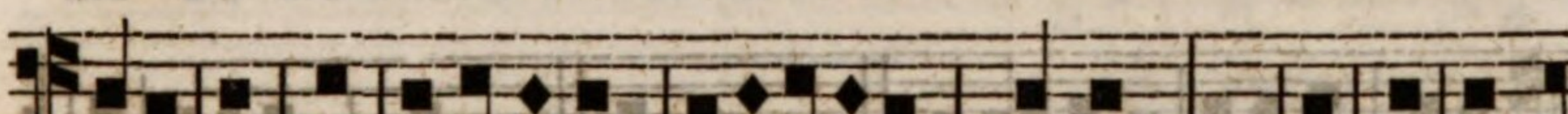

ceptis salutaribus mo-niti, et divina instituti-one formati

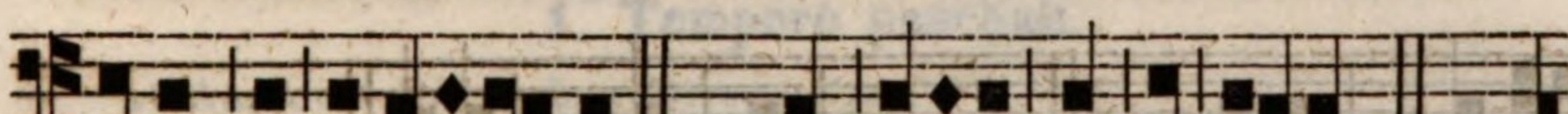

audemus dicere. Pater noster, qui es in caelis: Sanctifi-

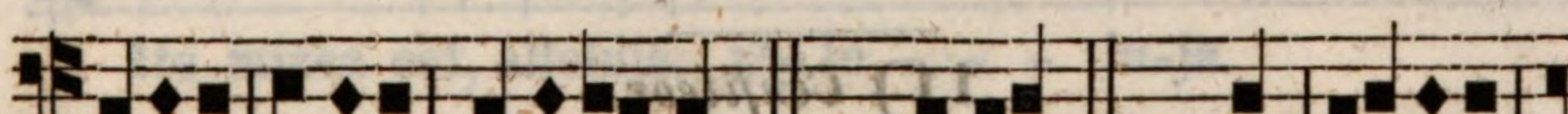

cetur nomen tuum: Adveniat regnum tuum: Fiat volan-

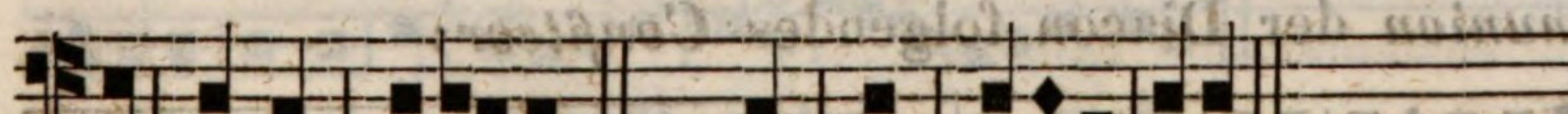

tas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum quo-


tidi-anum da nobis hodie: Et dimitte nobis debita nostra,


sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos in-

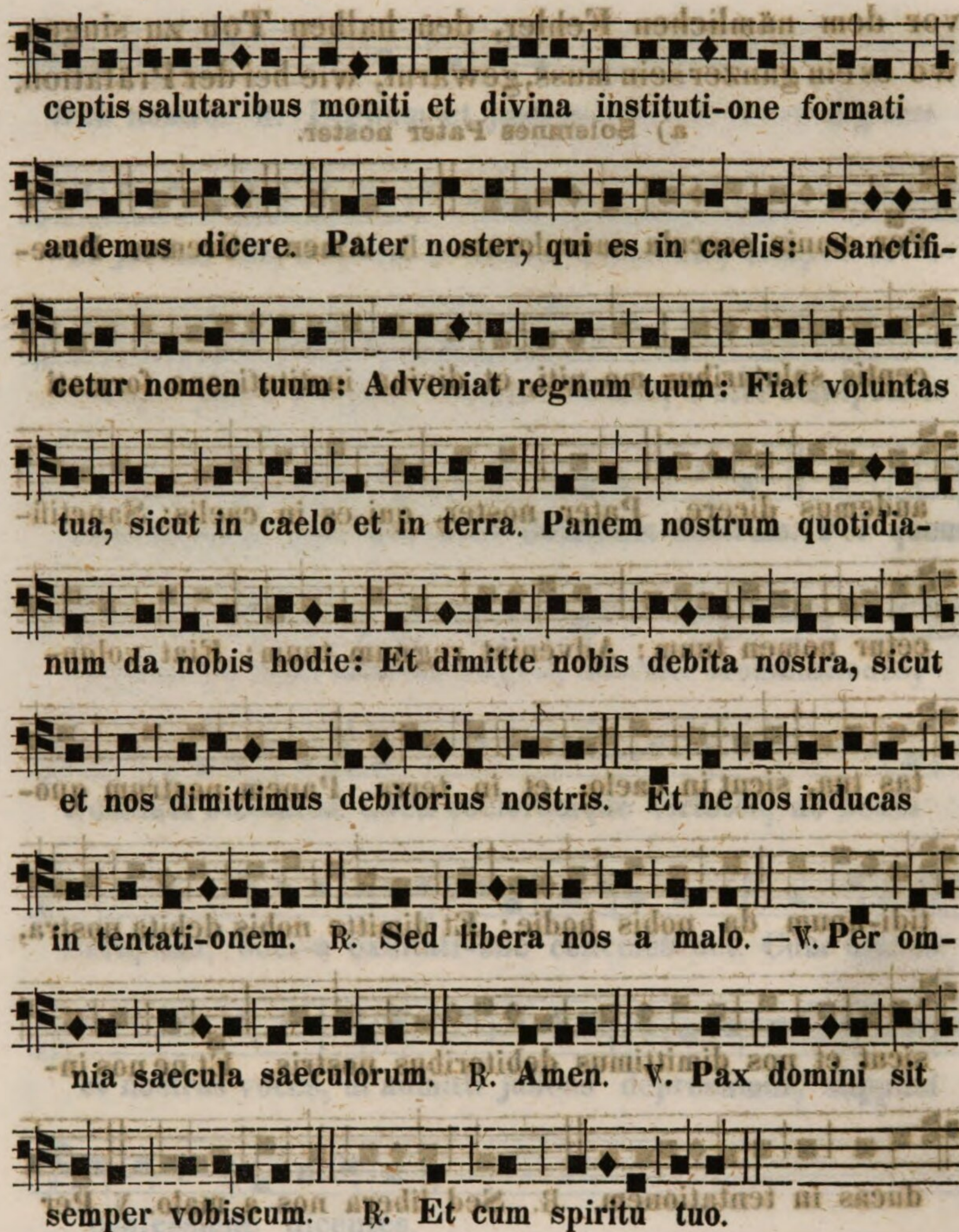

ducas in tentationem. R. Sed libera nos a malo. V. Per


omnia saecula saeculo-rum. R. Amen. V. Pax Domini


sit semper vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.

b) Das feriale Pater noster.


Per omnia saecula saeculo-rum. R. Amen. Oremus. Prae-



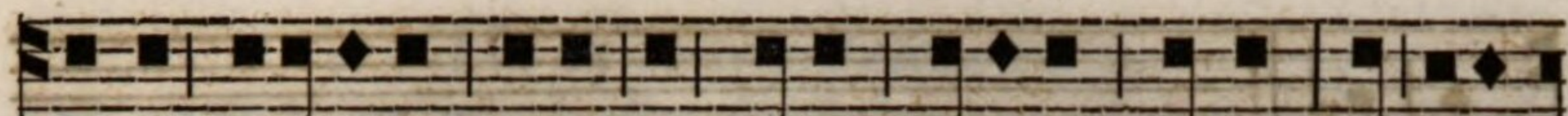
ceptis salutaribus moniti et divina instituti-one formati
audemus dicere. Pater noster, qui es in caelis: Sanctifi-
cetur nomen tuum: Adveniat regnum tuum: Fiat voluntas
tua, sicut in caelo et in terra. Panem nostrum quotidia-
num da nobis hodie: Et dimitte nobis debita nostra, sicut
et nos dimittimus debitorius nostris. Et ne nos inducas
in tentati-onem. R. Sed libera nos a malo. — V. Per om-
nia saecula saeculorum. R. Amen. V. Pax domini sit
semper vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.

11) Confiteor.

Beim Hochamte singt vor der allgemeinen *Com-
munion* der Diacon folgendes *Confiteor*:



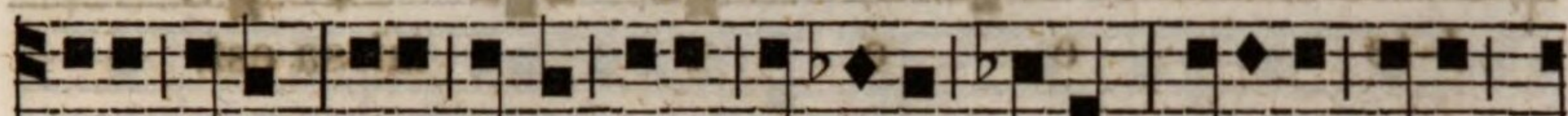
Confiteor Deo omnipotenti, beatæ Mariae, semper virgini
bea-to Micha-e-li Archangelo, bea-to Joanni Baptistae



sanctis Apostolis, Petro et Paulo, omnibus sanctis, et tibi



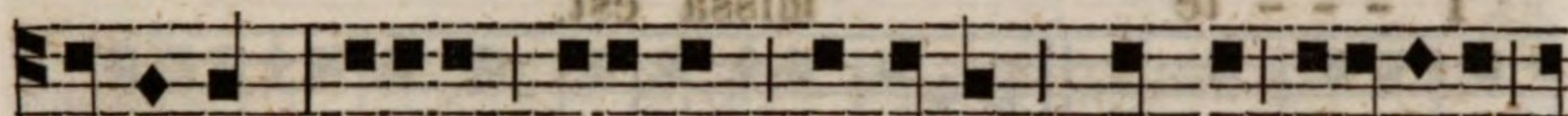
pater, quia peccavi nimis, cogitati-one verbo et opere;



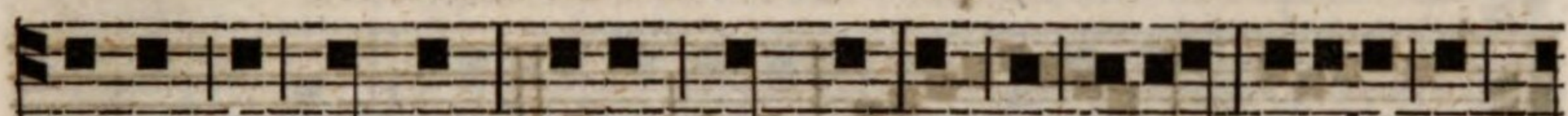
mea culpa, mea culpa mea ma-xima culpa; Ide-o precor



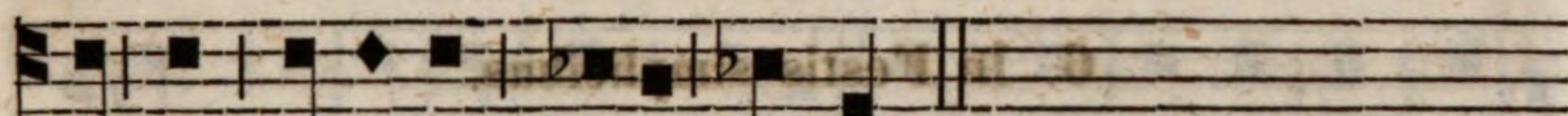
beatam Mariam semper Virginem, beatum Michaellem Arch-



angelum, beatum Joannem Baptistam, sanctos Apostolos,



Petrum et Paulum, omnes sanctos, et te Pater! Orare pro

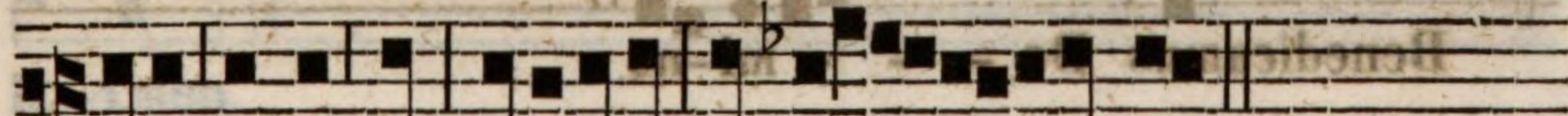


me ad Dominum Deum nostrum.

12) *Ite missa est, Benedicamus und Requiescat in pace.*

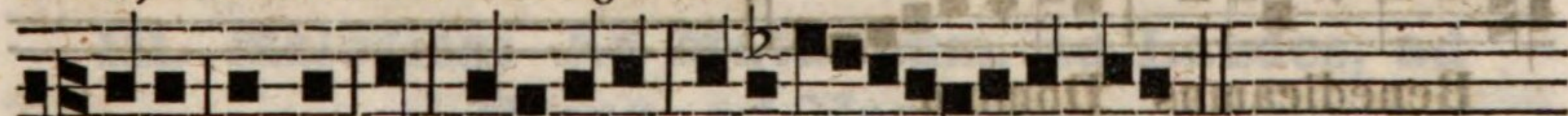
1. Tempore paschali.

a) Aus dem Römischen Directorium.



Ite missa est, alleluja, al-le - - - lu-ja.

b) Gewöhnliche Gesangsweise.

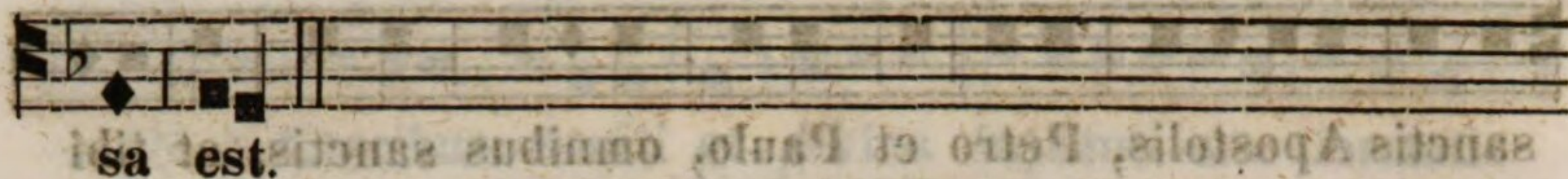


Ite missa est, alleluja, al-le - - - lu-ja.

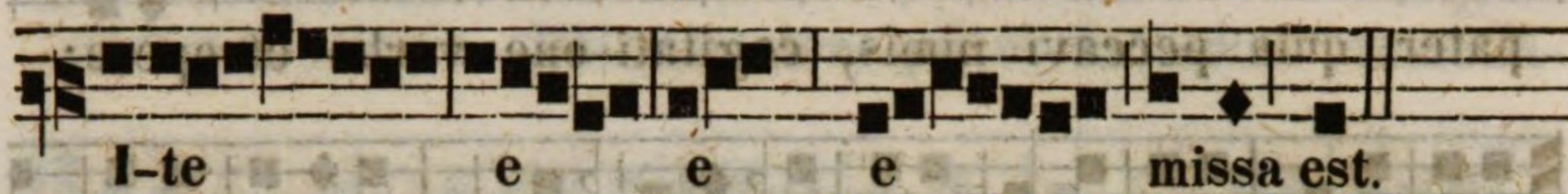
2. In Festis solemnibus.



I, i-te, e e e, mis-



3. In festis duplicibus et de Apostolis.



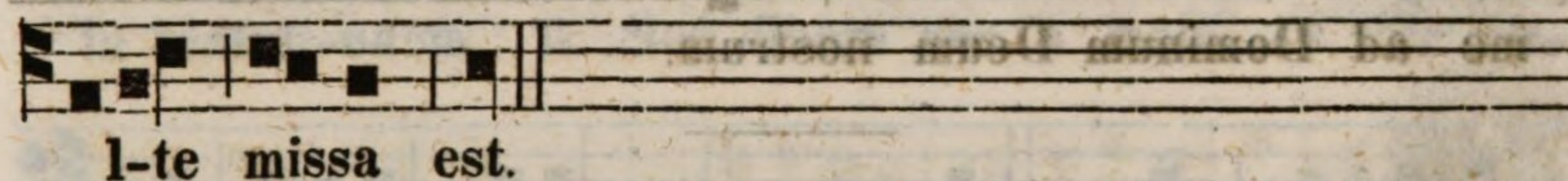
4. In Missis Beatae Mariae, etiam in Sabb. quando fit de ea officium.



5. In Dominicis infra annum, in semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt B. Mariae.



6. In Festis simplicibus.



7. In Dominicis Adventus et Quadragesimae.



8. In Feriis.



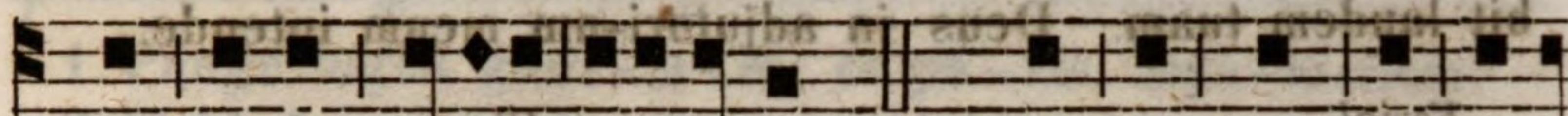
9. In Missa Vigiliae Nativitatis Domini, et in Festo Sanctorum Innocentium.



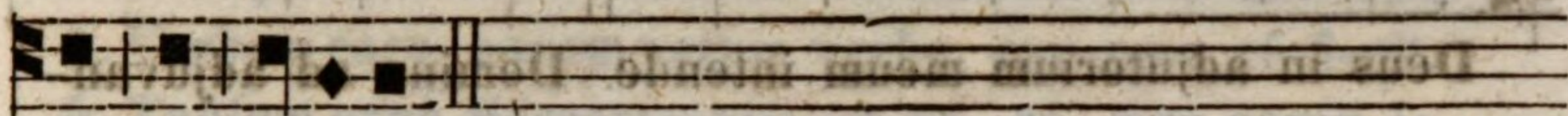
10. In Missis Defunctorum.



Requiescat in pa-ce. R. Amen.

13) *Benediction.*

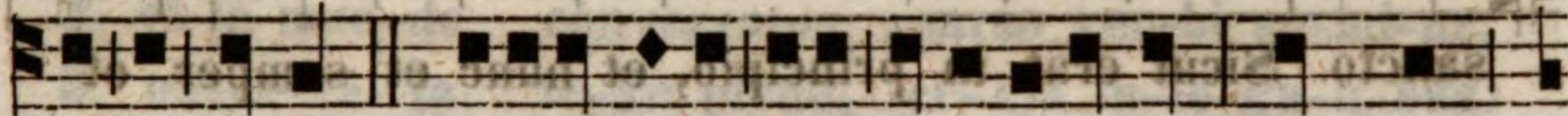
V. Sit nomen domini benedictum. R. Ex hoc nunc et us-



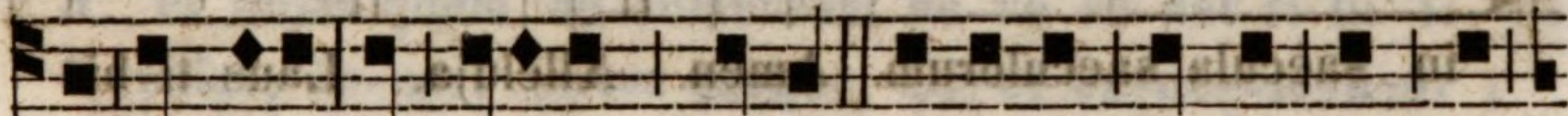
que in saeculum.



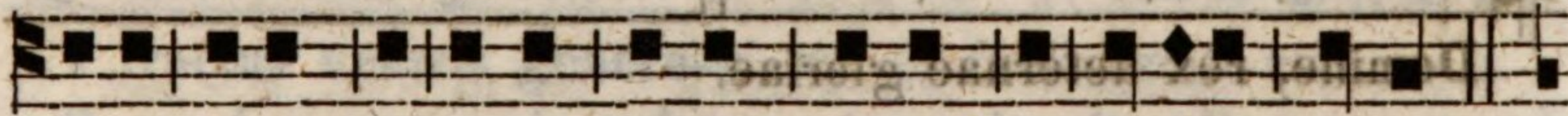
V. Adjutorium nostrum in nomine Domini. R. Qui fecit coe-



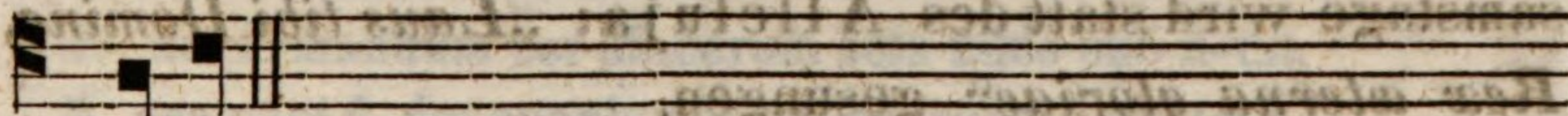
lum et terram. Benedicti-o Dei omnipotentis. Pa-tris,



et Fi-li-i, et Spiritus-sancti. Descendat super vos (et



locum istum, et super fructus terrae) et maneat semper.



R. Amen.

III. Melodien: Ad Matutinum, ad Laudes, ad Horas, ad Vesperas.

a) *Die Eingangsformel.*

Diese wird sowohl im festlichen als gewöhnlichen Gesange mit erhabener Stimme auf folgende Art gesungen:

Officiator.

Chor.

V. Domine labi-a mea, aperies. R. Et os meum annunti-a-

Festiv.

bit laudem tuam. Deus in adjutori-um meum intende.

Ferial.

Chor.

Deus in adjutorium meum intende. Domine ad adjuvan-

dum me festina, Glori-a Patri et Filio-, et Spiritu-i

sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper et

in saecula saeculorum. Amen. Alleluja. Laus ti-bi

Domine, rex aeternae gloriae.

Vom Sonntage Septuagesima an, bis zum Char-
samstage wird statt des Alleluja: „*Laus tibi Domine,
Rex aeterna gloriae*“ gesungen.

b) *Invitatorium.*

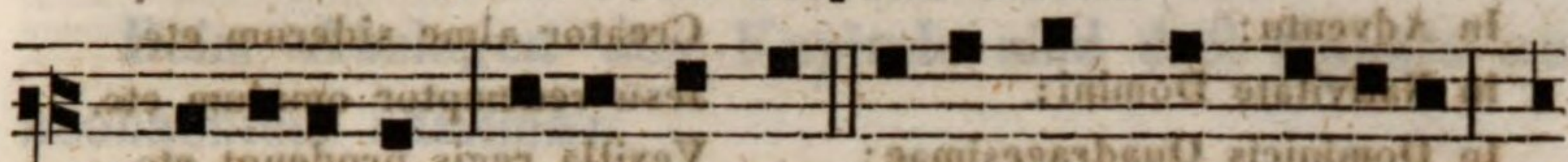
Das „*Invitatorium*“ mit dem Psalm „*Venite*“ ist für jedes Fest in dem *Directorium Chori* oder *Antiphonarium* vorgezeichnet. Im Römischen *Directorium* stehen eilf Melodien für dasselbe, welche hier zu viel Raum einnehmen würden.

c) *Hymnus.*

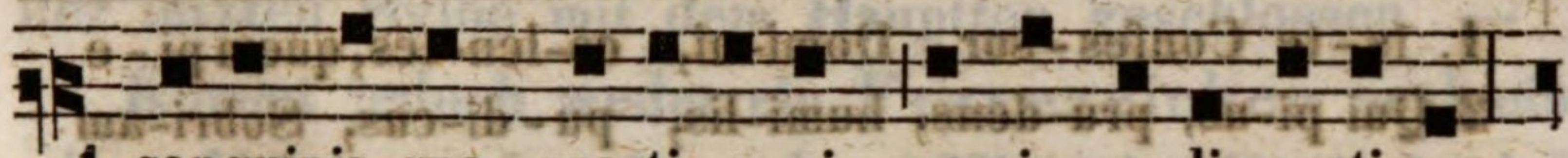
Die Melodien zu den verschiedenen Hymnen stehen ebenfalls in den Choralbüchern. — Nachstehend

sind sehr einfache Melodien angegeben, welche auch in dem schon erwähnten Choralbüchlein „*Cantica sacra*“ mit Orgelbegleitung stehen.

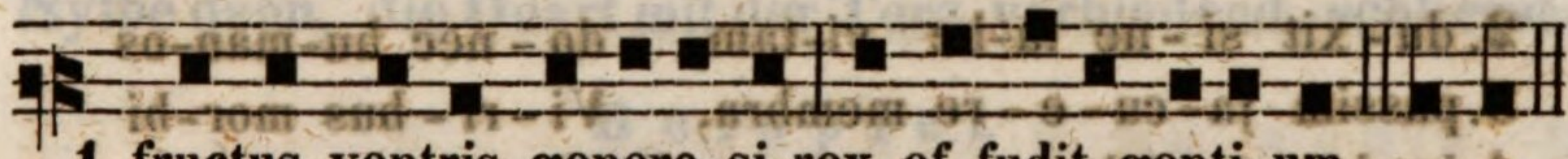
1. In Festo Corporis Christi.



1. Pange lingua glori - o - si corpo - ris mys - te - rium
2. Nobis datus, nobis na - tus ex in - tac - ta virgine,
3. In supremæ nocte coenæ recumbens cum fratribus,
4. Verbum caro, panem verum verbo car - nem ef - fi - cit:
5. Tantum ergo Sacramentum ve - ne - re - mur cernu - i:
6. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que laus et ju - bi - la - ti - o,

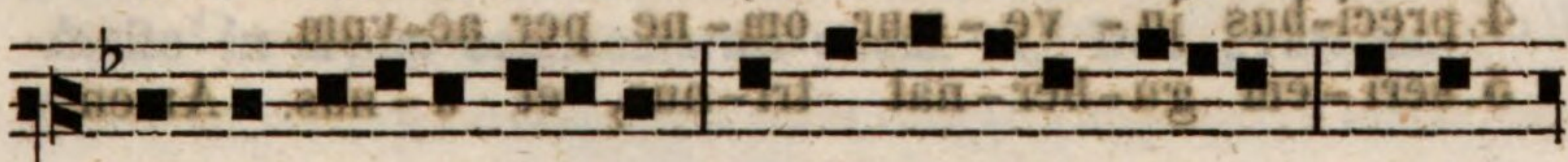


1. sanguinis - que pre - ti - o - si, quem in mundi preti - um,
2. et in mun - do conversatus, sparso ver - bi se - mi - ne,
3. obser - va - ta le - ge plene, ci - bis in - le - ga - li - bus:
4. fitque sanguis Christi merum, et si sensus de - fi - cit,
5. et an - ti - quum do - cumentum no - vo ce - dat ri - tu - i:
6. salus, ho - nor, virtus quoque, sit et be - ne - dic - ti - o:



1. fructus ventris genero - si rex ef - fudit genti - um,
2. su - i moras in - colatus mi - ro clausit ordi - ne.
3. cibum turbae du - odenæ sedat suis mani - bus.
4. ad firmandum cor sincerum sola fides suf - fi - cit.
5. præstet fi - des supplementum sensuum defectu - i.
6. proce - den - ti ab utroque compar sit laudati - o. Amen.

2. In Festo SS. Trinitatis, et in Dominicis per annum.



Jam sol recedit igneus; tu lux perennis Unitas, nostris,



bea - ta Trinitas, infunde amorem cordibus. Amen.

Ueber vorstehende Melodie können noch folgende und alle jenen Hymnen gesungen werden, welche das nämliche Versmaas haben. Die diesen Hymnen eigenthümlichen Melodien suche man in den Choralbüchern:

In Adventu:	Creator alme siderum etc.
In Nativitate Domini:	Jesu redemptor omnium etc.
In Dominicis Quadragesimae;	Vexilla regis prodeunt etc.
Tempore paschali:	Ad regias Agni dapes etc.
In Ascensione Domini:	Salutis humanae Sator etc.
In Festo Pentecostes:	Veni Creator Spiritus.

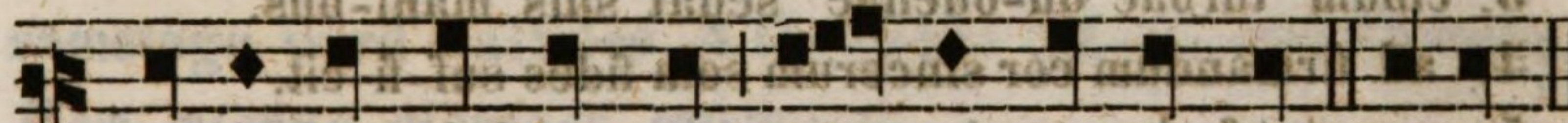
3. Commune Confessoris Pontificis.



1. Is-te Confes-sor Domi-ni, co-len-tes, quem pi-e
2. Qui pi-us, pru-dens, humi-lis, pu-di-cus, Sobri-am
3. Cu-jus ob praestans meri-tum frequenter, Aegra, quae
4. Noster hinc il-li Chorus ob-sequentem con-ci-nit
5. Sit sa-lus il-li, decus at-que virtus, qui su-per

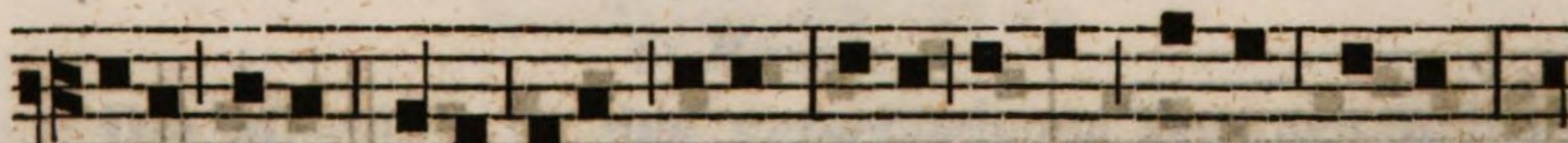


1. laudant po-pu-li per Orbem, hac di-e lae-tus
2. du-xit si-ne la-be vi-tam, do-nec hu-man-os
3. passim ja-cu-e-re membra, Vi-ri-bus mor-bi
4. laudem, ce-lebres-que palmas; ut pi-is e-jus
5. Coe-li so-li-o co-ruscans, to-ti-us mun-di



1. meru-it { be-a-tas scan-de-re se-des.
su-pre-mos lau-dis ho-no-res.
2. a-ni-ma-vit au-rae Spi-ri-tus ar-tus.
3. domi-tis, sa-lu-ti re-sti-tu-un-tur.
4. preci-bus ju-ve-mur om-ne per ae-vum.
5. seri-em gu-ber-nat tri-nus, et u-nus. Amen.

4. In festis B. V. Mariae.



Ave maris stella, Dei mater alma, atque semper virgo,



felix coeli porta. Amen.

d) *Capitel.*

Beim Absingen des Kapitels sind drei Punkte zu beobachten, nämlich:

1. Bei dem Fragezeichen gilt die nämliche Regel, die schon bei der Epistel angegeben ist.

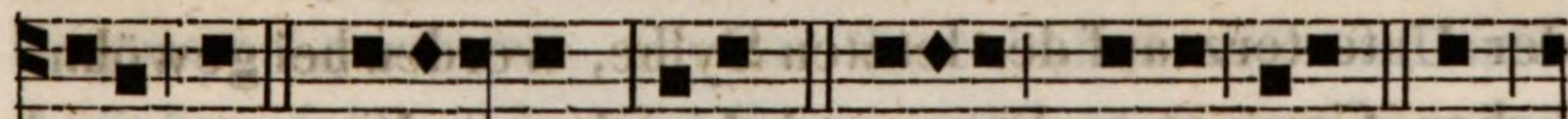
2. Schliesst das Kapitel mit einem einsylbigen oder einem fremden Worte, so wird auf der vorletzten Sylbe um eine kleine Terz gefallen, und auf der letzten Sylbe mit dem Hauptton geschlossen. —

Kommt jedoch weder ein Fragezeichen noch ein einsylbiges oder fremdes Wort im Kapitel oder am Schlusse desselben vor, so wird das ganze Kapitel im angefangenen Tone gesungen bis zur vorletzten, oder wenn diese kurz ist, bis zur drittletzten Sylbe, auf welcher man in die Terz abwärts singt, und auf der letzten Sylbe dann, die Quart mit der Terz verbindend, schliesst.

B e i s p i e l.



Fratres, Ego enim accepi et laudabimus eum? Super te



orta est. Saeculorum. Amen. Lapide Christo Jesu. Hoc



facite in meam commemorati-onem. R. Deo grati-as.

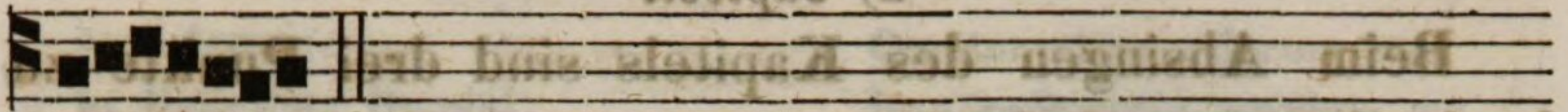
e) *Versikel.*

I. Die Versikel nach jeder Nokturn der Matutin, nach den Hymnen der *Laudes* und *Vespern* werden auf nachstehende Art gesungen:

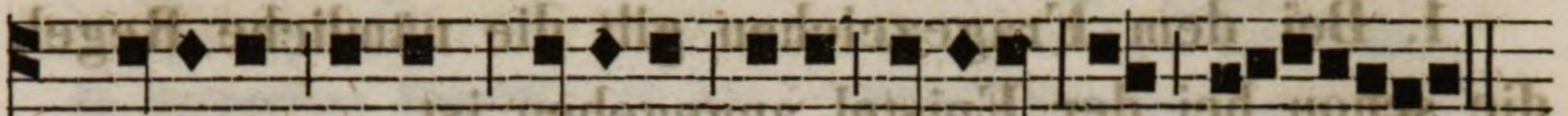
1. In Festo duplici.



V. Constitues e-os principes super omnem terram, am,

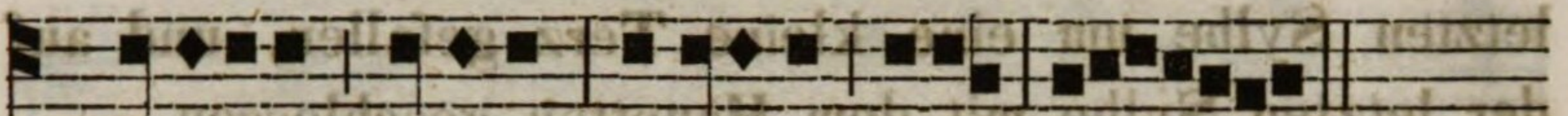


am.

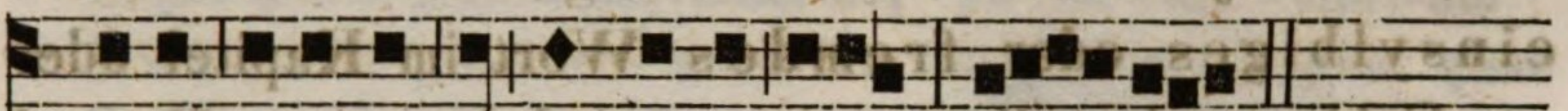


R. Memores erunt nominis tu-i Domine e e.

2. In Festo semiduplici.



V. Dirigatar Domine o-rati-o mea a.

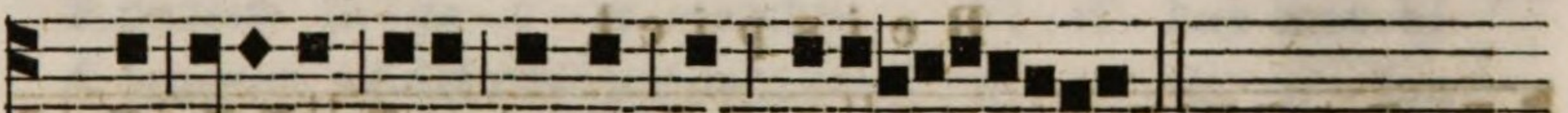


R. Sicut incensum in conspectu tuo. o.

3. In Festo simplici, et diebus ferialibus.

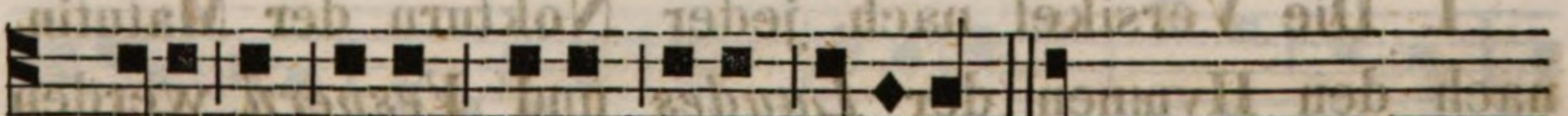


V. Domine in coelo, misericordia tu-a.



R. Et veritas tu-a, usque ad nubes.

II. Nachstehende Versikel, mit dem einfachen Schlusse der Unterterz auf der letzten Sylbe, werden bei gewöhnlichen Commemorationen *ad Laudes et Vesperas*, und *ad Preces* das ganze *Officium* hindurch; dann zu den Antiphonen der seligsten Jungfrau Maria, welche am Ende des *Officium* vorkommen; ferner vor der Oration des Allerheiligsten; wann eine Procession gehalten wird, und bei ähnlichen Verrichtungen gesungen:

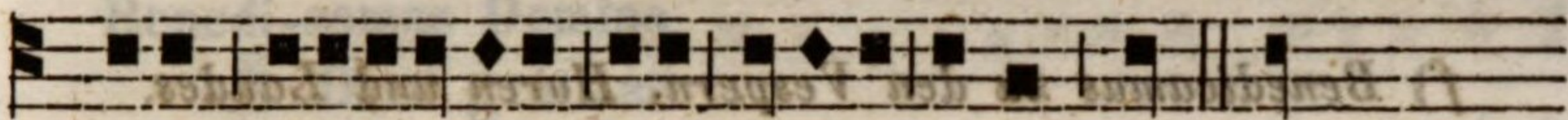


V. Ora pro nobis sancta De-i genitrix.

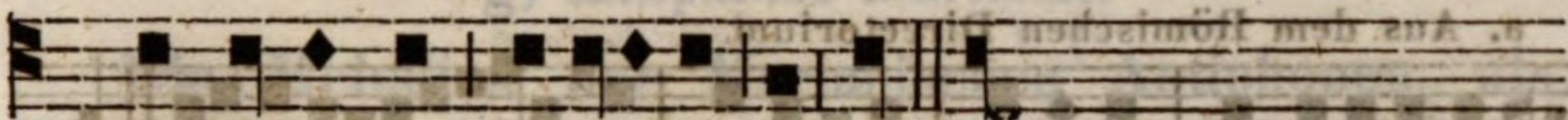


R. Ut digni effi-ci-amur promissi-onibus Christi.

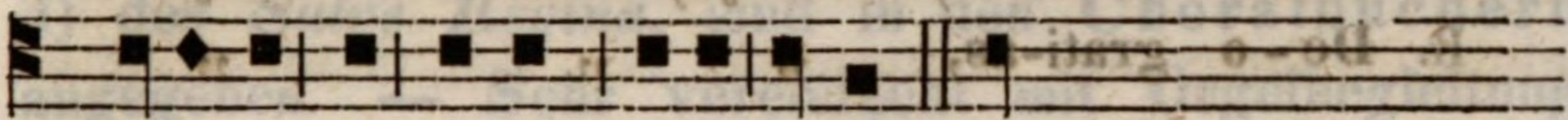
III. Kommt am Ende des Versikels oder Responsoriums ein einsylbiges, hebräisches, oder ein Wort mit einem geschärften Laut vor, so singt man auf der vorletzten Sylbe eine kleine Terz abwärts, und schliesst im Haupttone, z. B.



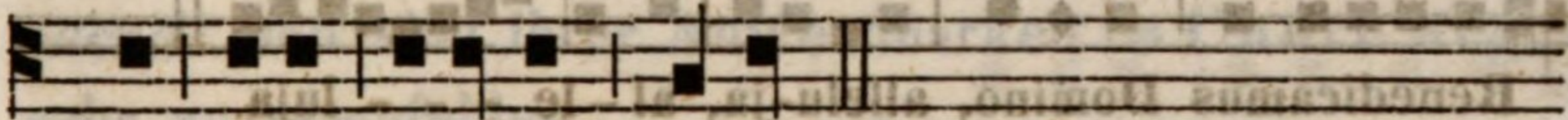
V. Fiat mise-ricordi-a tu-a Domine super nos.



R. Quemadmodum speravimus in te.



V. Dominus det nobis suam pacem.



R. Et vitam aeternam. Amen.

IV. Kommen mehrere Commemorationen vor, so singt man erst bei der letzten Commemoration die Clausel, alle vorhergehenden werden ohne Schlussfall eintönig geendet, und nur die letzten Worte etwas langsamer gesungen, worauf dann immer die treffende Antiphon folgt, oder wo diese nicht gesungen werden soll, wird statt derselben mit der Orgel ein Versett gespielt, während die Antiphon still gebetet wird.

V. Im *Officium Defunctorum* und in den *Matutinen der Charwoche* werden die Versikel auf nachstehende Art gesungen:



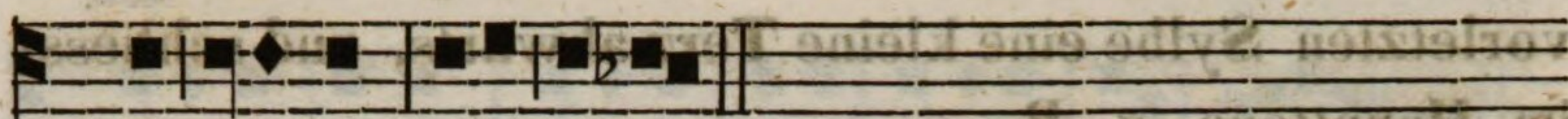
V. Audivi vocem de coelo dicentem mi-hi.



R. Bea-ti mortu-i, qui in Domino moriun-tur.



V. Avertantur retrorsum, et erubescant.



R. Qui cogitant mihi ma-la.

f) Benedicamus zu den Vespern, Horen und Laudes.

1. Tempore paschali.

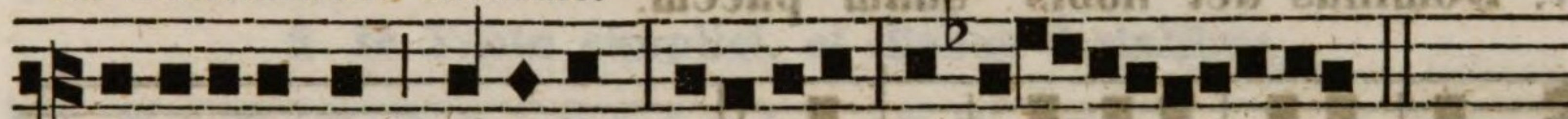
a. Aus dem Römischen Directorium.



Benedicamus Domino, allelu-ja, al-le - - - lu-ja.

R. De-o grati-as, " " "

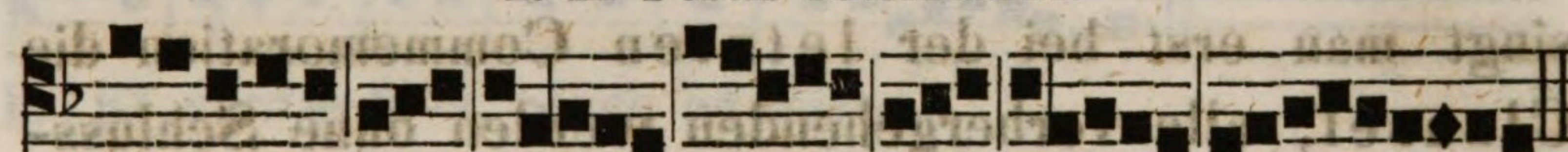
b. Gewöhnliche Melodie.



Benedicamus Domino, allelu-ja, al-le - - - luja.

R. De-o grati-as, " " "

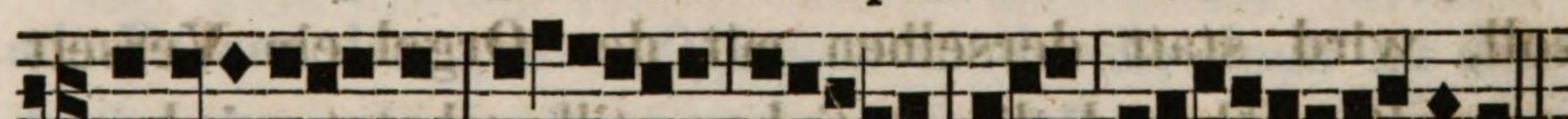
2. In Festis solemnibus.



Benedicamus Do-o-o-o-o-mino.

R. De-o-o-o-o-o-gra-ti-as.

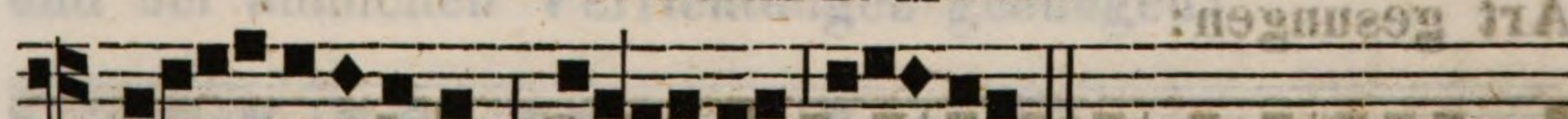
3. In Festis duplicibus.



Benedi-ca-mus Do-o-o-o-mino.

R. De-o-o-o-o-gratias.

4. In Festis B. Mariae.



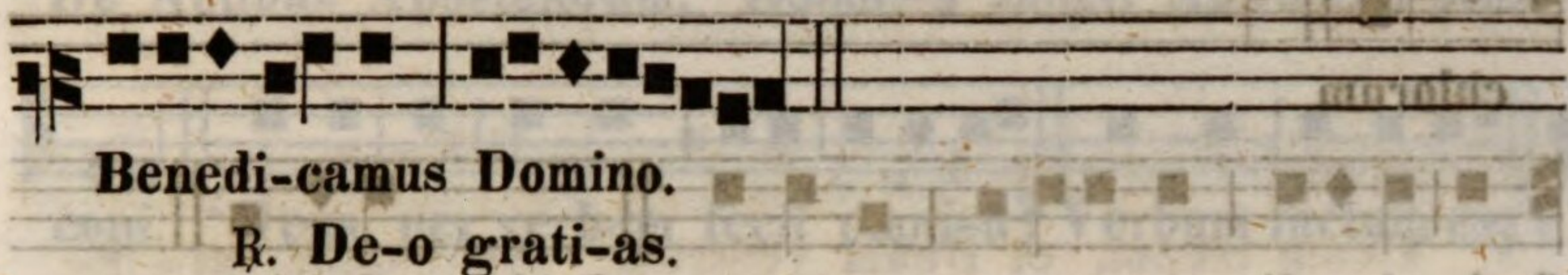
Be-nedicamus Do-o-mino.

R. De-o-o-gratias.

5. In Dominicis per annum, et in Festis semiduplicibus.



6. In Feriis et ad Horas.

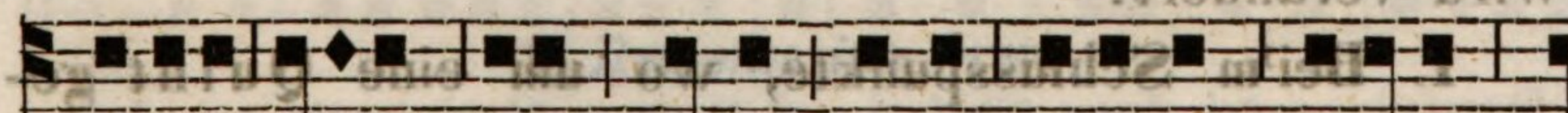
g) *Antiphonae Marianae.*

Die Melodien der Marianischen Antiphonen, als:
1) des *Alma*, 2) des *Ave Regina*, 3) des *Regina coeli*,
4) des *Salve Regina*, sind in den Choralbüchern
angegeben. — Sehr vereinfacht mit Orgelbegleitung
stehen sie im schon öfter erwähnten Buche „*Cantica
sacra*“ und sind ihrer Anwendbarkeit im Chore wegen
sehr anzuempfehlen.

h) *Absolution.*

Man singt in der Mitte der Absolution den Haupt-
punkt wie bei der feierlichen Oration. Am besten geschieht
diess bei dem Doppelpunkte oder einem andern Unter-
scheidungs-Zeichen. — Ausserdem findet noch auf der
letzten Sylbe der Absolution der Schluss in der Unterterz
statt, wie bei der Gesangsweise der Oration c Seite 47.

Beispiel.



1. Exaudi Domine Jesu Christe preces servorum tu-orum,



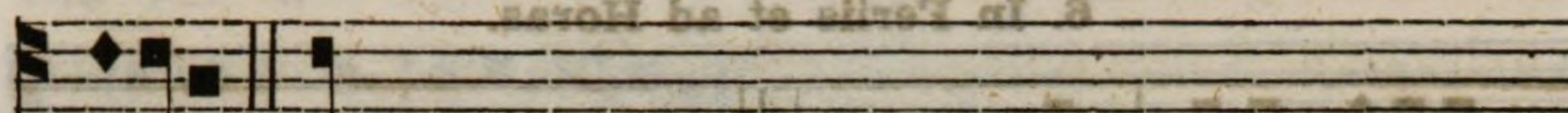
et miserere nobis, qui cum patre et spiritu sancto vivis



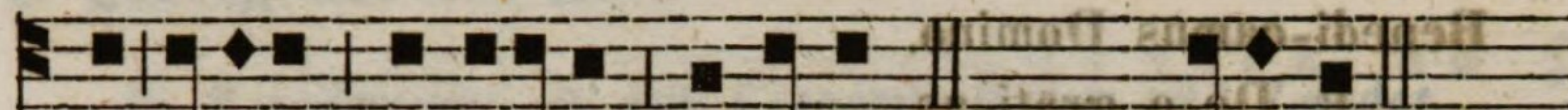
et regnas in saecula saeculorum. R. Amen.



2. Ipsius pi-etas et misericordi-a nos adjuvet. *Schluss.* Sae-



culorum.

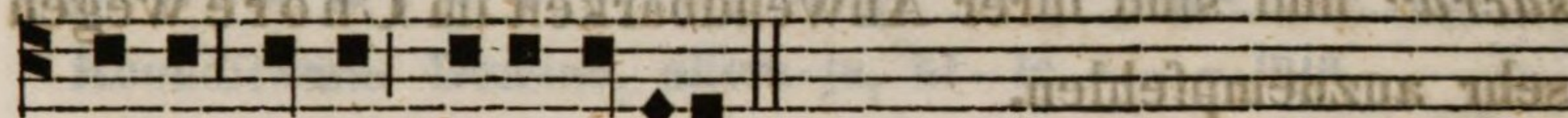


3. A vinculis peccatorum nostrorum. *Schluss.* dominus.

i) *Versus et Benediction.*

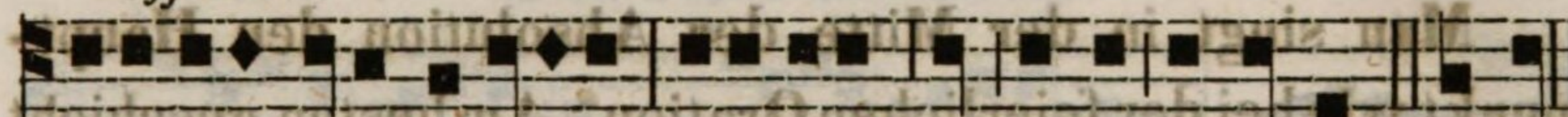
Der Vers „*Jube domne benedicere*“ wird stets auf nachstehende Art gesungen. Bei der Benediction tritt gleich anfangs der Hauptpunkt ein, der Schlussfall ist wie bei dem Verse in die Unterquinte.

Lector.



Jube domne benedicere.

Officiator.



Benedicti-one perpetua, benedicat nos pater aeternus: Amen.

Unigenitus De-i filius.

Spiritus sancti gratia.

k) *Lectio.*

Der gewählte Hauptton bei dem Absingen der Lektion wird verändert:

1. Bei'm Schlusspunkte, wo um eine Quint gefallen wird;

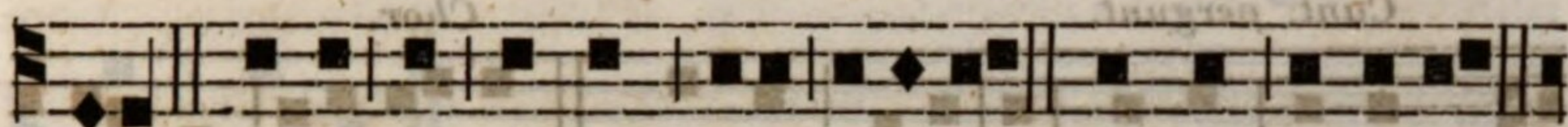
2. Beim Fragezeichen, wo man, wie schon erwähnt, einen halben Ton abwärts singt, und auf der letzten Sylbe wieder in den Hauptton zurückkehrt;

3. Bei einsylbigen und fremden Wörtern, wo um eine Terz gefallen und bei der letzten Sylbe der Hauptton wieder gesungen wird.

Beispiel.



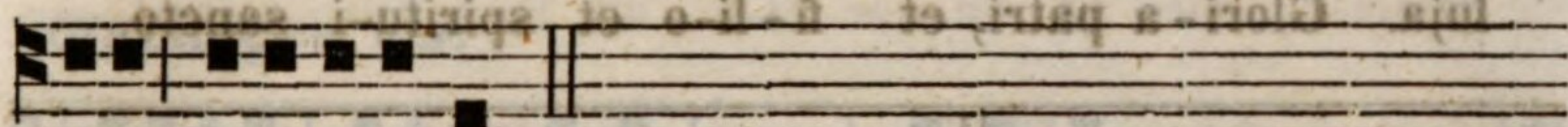
De Actibus Apostolorum, Homili-a sancti Augustini Epis-



copi. Deus per verbum fecit omni-a? Verbum factum est?

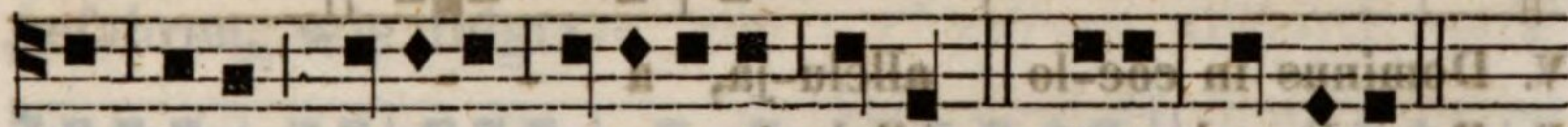


In di-e Madian. Quia verbum Dei factum est. Crede



ergo Evangelistae.

Die Schlussformel der Lektionen: *Tu autem Domine etc.* hat folgende Melodie:



Tu autem Domine miserere nobis. R. Deo gratias.

Diese Schlussformel bleibt im *Officium defunctorum* weg, dagegen wird nachstehender Schluss gesungen, der auch auf die Lektionen der drei Matutinen der Charwoche angewendet wird.



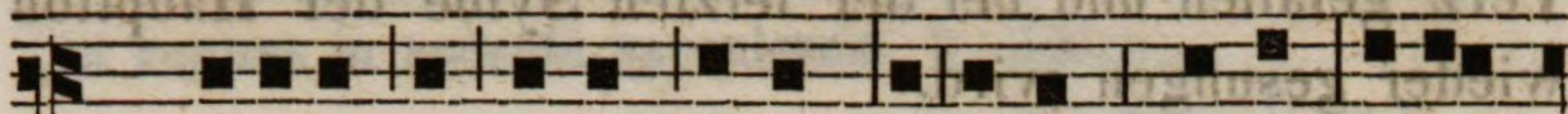
Et si mane me quaesieris non subsistam.

1) Responsorium breve.

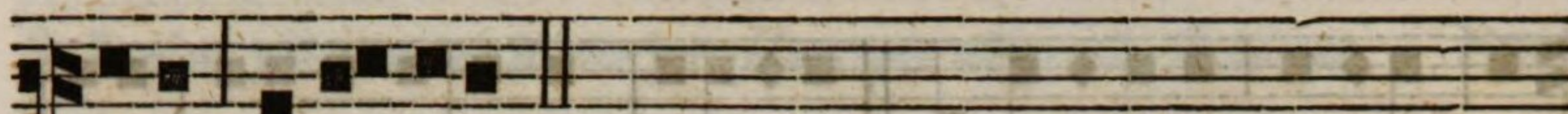
Bei den *Horen* kommt ein Responsoriengesang vor, der bei jedem Feste beinahe dieselbe Melodie hat, und sich nur im Texte unterscheidet. Es soll hier Eines dieser kurzen Responsorien angeführt werden.

Responsorium breve. In ascensione Domini, ad Nonam.

Cantores.



R. Ascendo ad patrem meum, et patrem vestrum al-le-



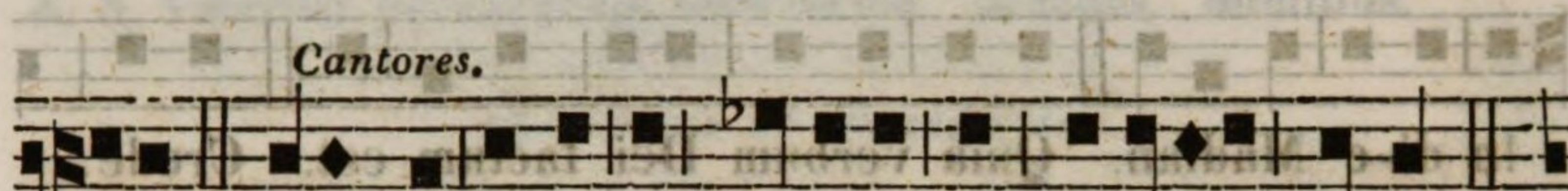
luja, al-le-luja. *Chor. rep.*

Cant. pergunt.

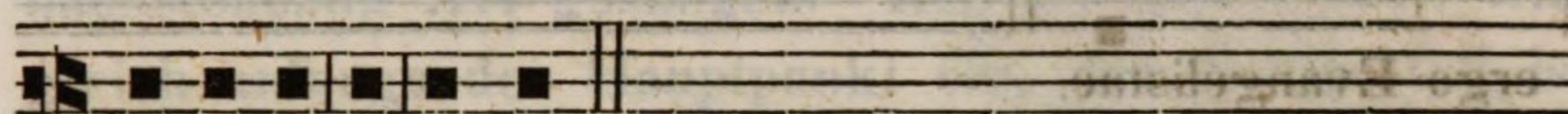
Chor.



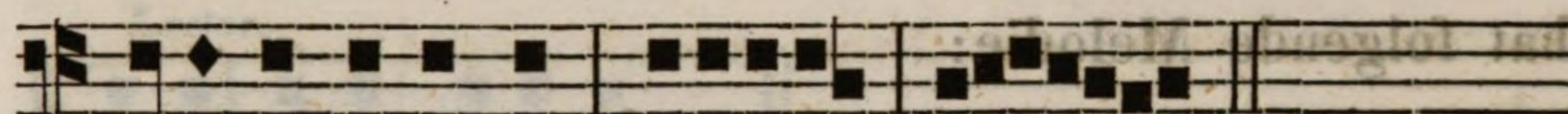
V. Deum meum, et Deum vestrum. Al-le-luja, al-le-



luja. Glori-a patri, et fi-li-o et spiritu-i sancto.



Ascendo ad patrem etc.

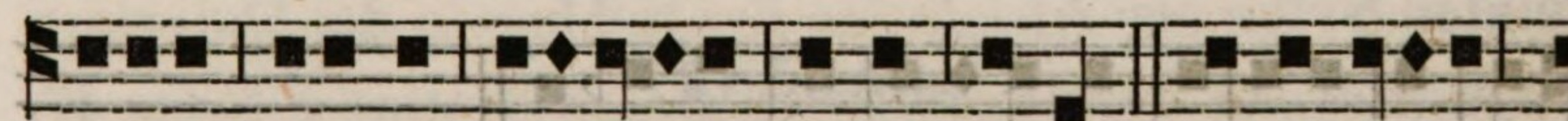


V. Dominus in coe-lo allelu-ja, a - -

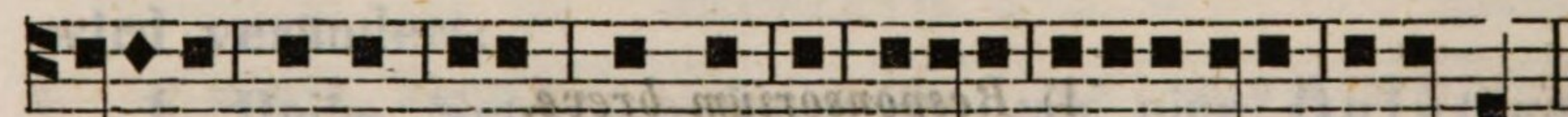
R. Paravit sedem suam allelu-ja, a - -

m) *Martyrologium.*

Die Gesangsweise des Martyrologiums ist das ganze Jahr hindurch wie die der Lektion.

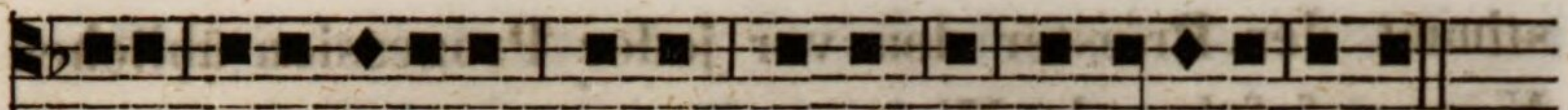


Octava Kalendas Janua-ri-i, Luna sexta. Circumcisi-o

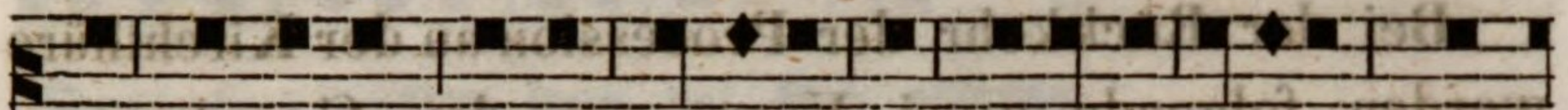


Domini nostri Jesu Christi, et Octava Nativitatis ejusdem.

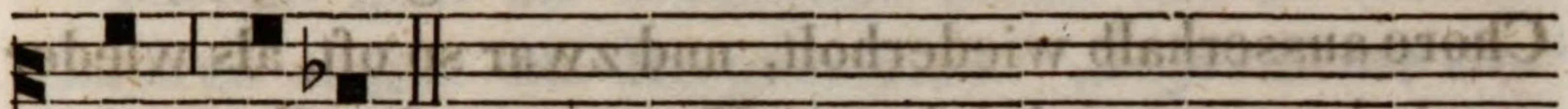
Das Martyrologium *pro Vigilia Nativitatis Domini* ist von dieser Regel ausgenommen und wird gesungen, wie folgt:



Anno crea-ti-o-ne Mundi, quando in principi-o Deus,
und so wird bis zur folgenden Clausel fortgefahen, bei
welcher die Stimme um eine Quart erhoben wird, nämlich:

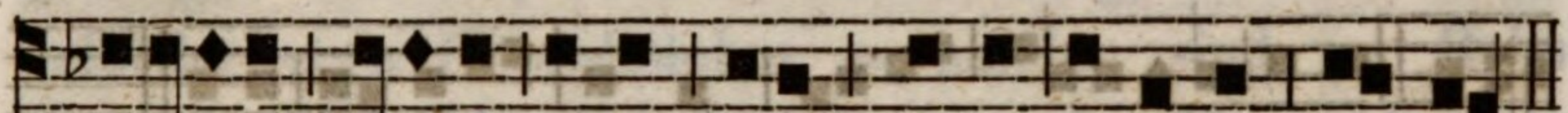


In Bethlehem Judae nascitur ex Mari-a Virgine FAC-



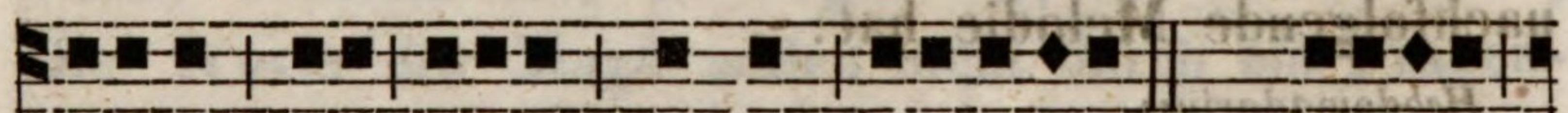
TUS HOMO.

Nachfolgende Clausel wird wieder um eine Quart
tiefer, also im angefangenen Tone, jedoch im Passionstone
vorgetragen als:

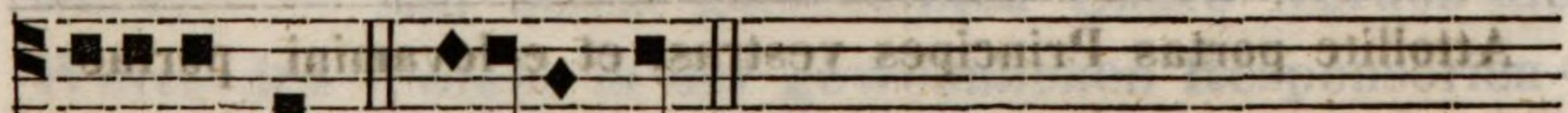


Nativitas Domini nostri Jesu Christi secundum carnem.

Hierauf wird im Tone des *Martyrologiums* fort-
gefahen, wie folgt:



Eodem di-e Natalis sanctae Anastasiae etc. Martyrium



celebrarunt. Adepta est.

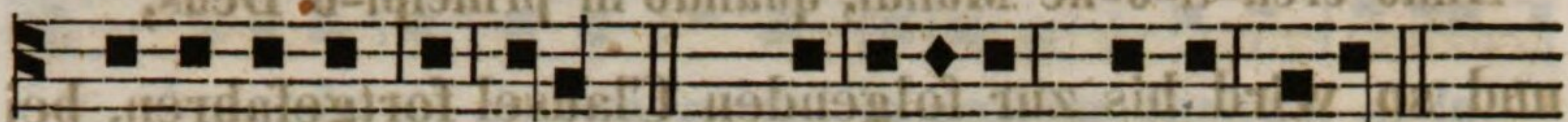
IV. Gesänge in der Charwoche. *)

1) Am Palmsonntage.

Die bei der Palmweihe vorkommenden Gesänge
stehen in den Choralbüchern. Ehe die Prozession beginnt,

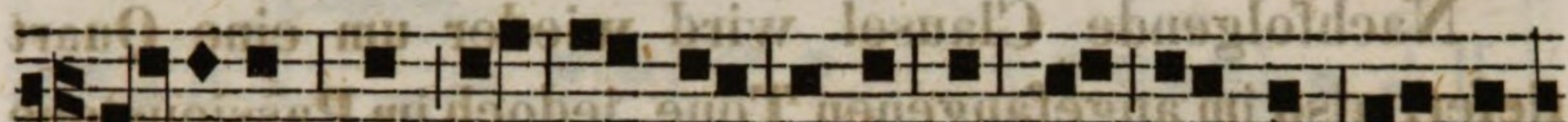
*) Der Verfasser dieser Chorallehre hat auf eigene Kosten die Herausgabe der Char-
woche mit allen in dieser Woche vorkommenden Gesängen und Gebeten veranstaltet, und
ist bereits die 2te Auflage erschienen.

stimmt der Priester den vor jeder Prozession üblichen Vers auf folgende Weise an:

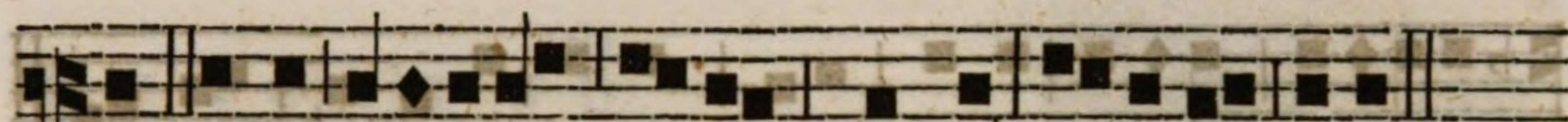


V. Procedamus in pace. R. In nomine Christi. Amen.

Bei der Rückkehr der Procession an der Kirchthüre werden folgende zwei Verse von den Cantoren innerhalb der verschlossenen Thüre gesungen, vom Chore ausserhalb wiederholt, und zwar so oft, als wieder zwei der vorgeschriebenen Verse von den Cantoren vollendet sind.



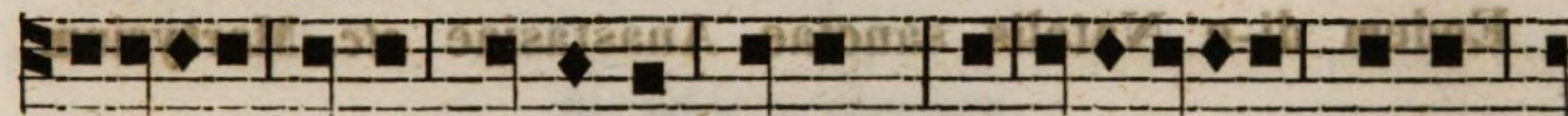
Glori-a, laus et ho-nor ti-bi sit Rex Christe redemp-



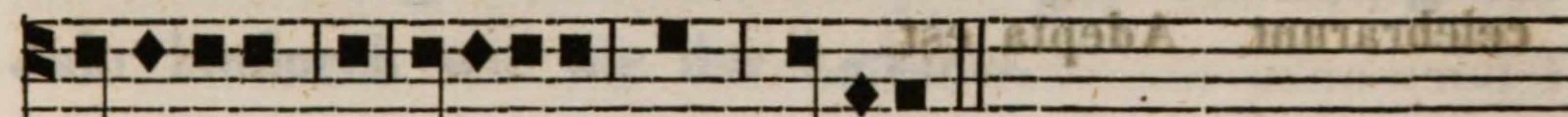
tor: Cu-i pue-ri-le de-cus prompsit Osanna pium.

Im Römischen Chor-Directorium steht noch der Ton *Attollite portas* *), der, wo er gesungen wird, nachfolgende Melodie hat:

Hebdomadarius:

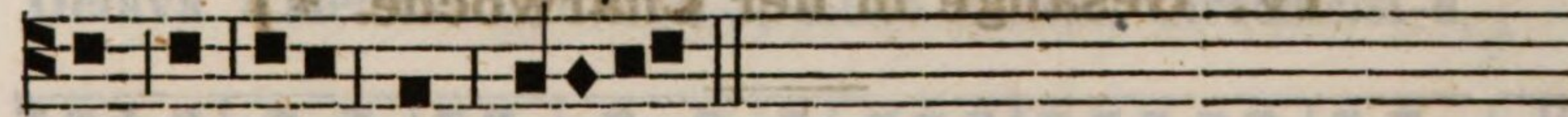


Attollite portas Principes vestras, et e-levamini portae



aeternales, et introibit Rex gloriae.

Chorus intra Eccles. respondet.



Quis est iste Rex gloriae?

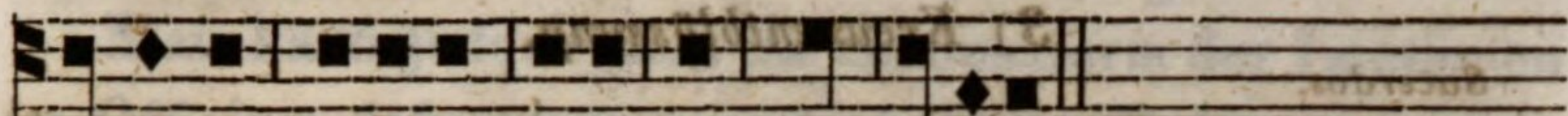
Hebdom.



Dominus fortis et potens, Dominus potens in proelio.

(* In einigen Orten wird der Ton *Attollite portas* nicht am Palmsonntage, sondern am Charsamstage bei der Auferstehungs-Prozession gesungen.)

Dieses wird dreimal wiederholt; das Drittemal antwortet jedoch der *Hebdomadarius* auf: *Quis est iste Rex gloriae?*“ statt *Dominus fortis et potens* etc. Nachfolgendes:



Dominus virtutum ipse est Rex gloriae.

Hierauf geht die Prozession in die Kirche und die Cantoren singen das Responsorium: „*Ingrediente* etc.“

2) *Passion et Lamentation.*

Wo die Leidensgeschichte und die Lamentationen gesungen werden, da ist es nothwendig, dass die hiezu erforderlichen Choralbücher vorhanden sind. — Beim Singen der Leidensgeschichte muss der Evangelist ein Bariton, Christus ein Bass, und der die Stellen des Judas, Pilatus, des Volkes und die übrigen, mit T (Turba, Volk) bezeichneten, zu singen hat, ein Tenor sein.*) Die Worte der Magd sollen nicht durch ein Frauenzimmer, sondern durch einen Sängerknaben vorgetragen werden. — Auf einem gutbesetzten Chore werden die Worte des Volkes in der gewöhnlichen Responsorienweise vierstimmig vorgetragen. — Eigens für den Chor mit Begleitung der Orgel sind diese Stellen zu haben bei Lentner in München, comp. von Camerlocher, gesammelt von Hauber. —

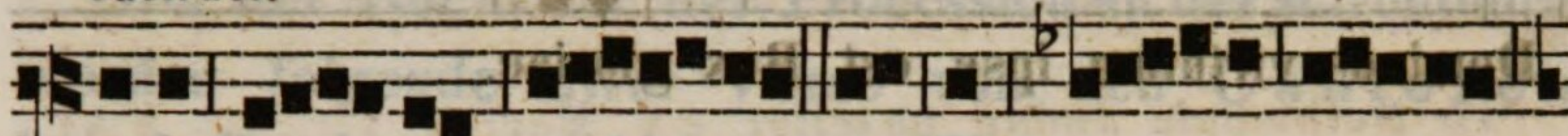
Die Passionsbücher, in denen auch die Lamentationen enthalten sind, sind neu aufgelegt in Kempten bei Kösel unter dem Titel: *Cantus Ecclesiasticus Sacrae Historiae Passionis* etc.

*) Im Missale bedeutet das: † Christus; C. Chronista, Chronographus (Geschichtschreiber, Analist,) und S. Synagoga (Versammlung, Gemeinde.)

Die Gesangsweise der Orationen oder *Preces* am Charfreitage nach der Passion sieh oben Seite 49, wo über alle Arten der Orationen die Regeln angegeben sind.

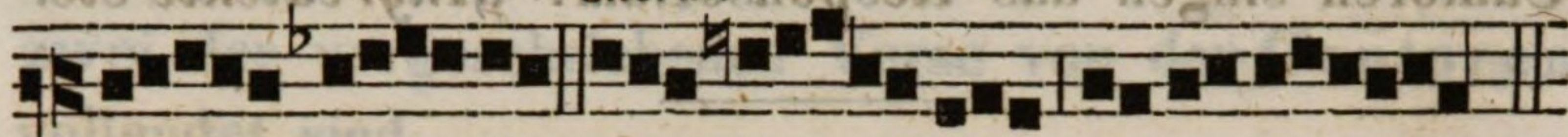
3) Kreuzentblössung.

Sacerdos.



Ecce lig-num cru - cis, in quo sa - lus mun-di,

Chorus.



pe - pen - dit. Ve - ni - te ad - o - re - mus.

Dieser Gesang wird dreimal gesungen, jedoch immer um einen Ton höher, daher er das Erstemal nicht zu hoch angestimmt werden darf. In einigen Messbüchern ist am Anfange eine kleine Veränderung, und man thut wohl daran, wenn man singt, wie es im Messbuche steht.

4) *Lumen Christi.*

Nach der Feuerweihe am Charsamstage wird vom Priester das *Lumen Christi* auf nachfolgende Weise dreimal angestimmt, jedoch jedesmal in einem höhern Tone.



Lumen Christi. R. Deo gratias.

5) Kerzen- und Taufweihe.

Die Gesänge zum „*Exultet*“ und zur Taufweihe stehen in jedem Missale.

6) Prophezien.

Beim Absingen der Prophezien sind die nämlichen Regeln zu beobachten, wie bei der Lection (sieh Seite

70. Lit. k, Lektion). Nur der Schluss macht hier eine Ausnahme, indem beim letzten Punkte nicht um eine Quint gefallen, sondern nach dem römischen Directorium in gleicher Stimme mit dem Haupttone geendet wird.

Man kann jedoch auch die Schlussform der Lektionen im *Officium defunctorum*, wie sie Seite 67. V. angegeben ist, bei den Prophezien anwenden.

7) *Litanei.*

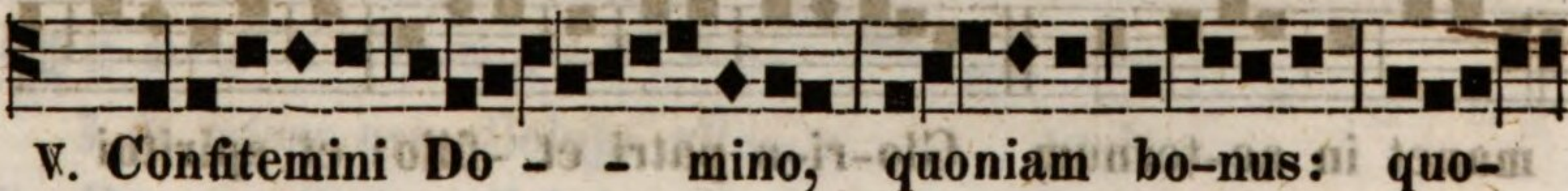
Diese ist ebenfalls im *Missale* angegeben. In einigen Choral-Büchern kommen kleine Veränderungen im Gesange vor; man thut hier am besten, wenn man sich an die Noten hält, und singt, wie es vorliegt.

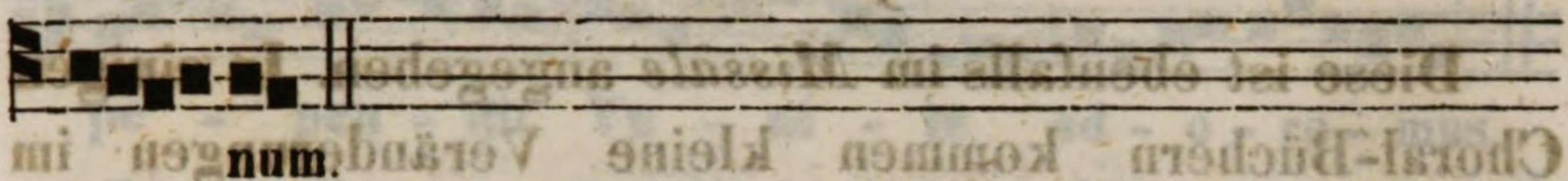
8) *Chorgesänge bei dem Amte am Charsamstage.*

Nach der Epistel singt der Priester nachstehendes *Alleluja* dreimal, jedoch immer in einem höheren Tone vor, der Chor wiederholt dasselbe.



Hierauf singen die Cantoren nachfolgenden Vers und Tractus.





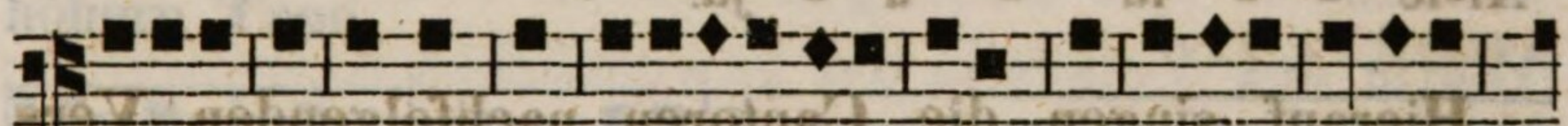
Hat der Priester das heil. Sacrament empfangen,
 dann singen die Cantoren nachstehende Antiphon mit
 dem Psalme.



Ant. Alleluja, al-lelu-ja, al-le-luja *Ps.* Lauda-te Dominum



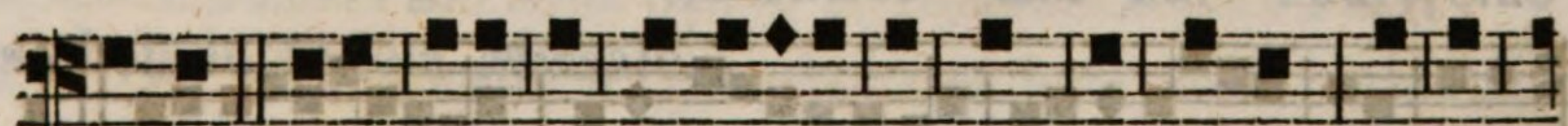
omnes gentes: laudate eum omnes populi. Quoniam con-



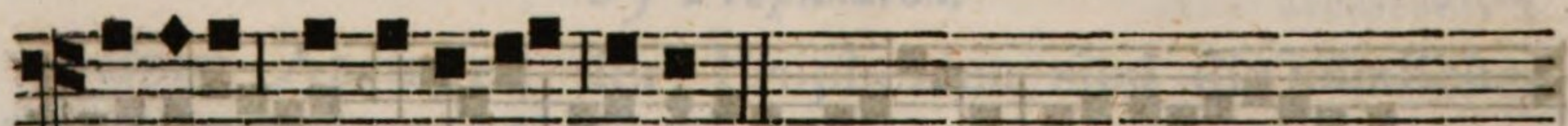
firmata est super nos misericordia ejus: et veritas Domini



manet in ae-ternum. Glo-ri-a patri et -filio: et spiritui



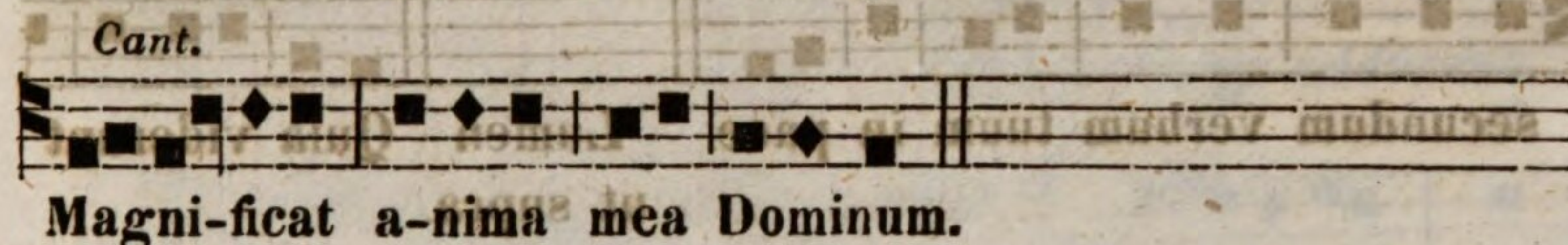
sancto: Sicut erat in principi-o et nunc et semper: et in



saecula saeculorum. Amen.



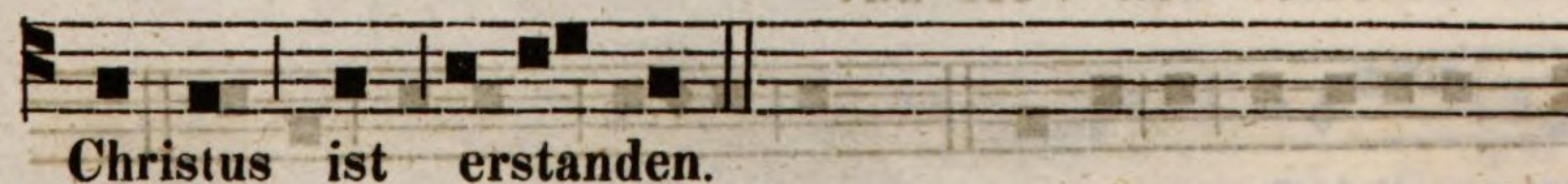
Der Priester stimmt hierauf die *Antiphon* zum *Magnificat* auf folgende Weise an:



Gewöhnlich wird der Lobgesang *Magnificat* mit der Orgel abgesungen, wo der Chor gut besetzt ist. Man kann ihn jedoch über den achten Ton ersten Ausgang, wie er hier angegeben ist, mit oder ohne Orgelbegleitung singen. Nach dem *Gloria Patri* wird von den Cantoren die ganze Antiphon wiederholt.



Bei der Auferstehung wird dreimal, immer in einem höheren Tone, angestimmt:



V. Gesänge bei andern im Laufe des Jahres noch vorkommenden Verrichtungen.

1) Zur Wachsweihe am Lichtmesstage.

Purificatio Mariae.

Bei der Vertheilung der Lichter singen die Cantoren nachstehende *Antiphon* und den Lobgesang „*Nunc dimittis*.“

Ant. Lumen ad revelati-onem gentium, et gloriam plebis

tuae Israel. *Cant.* Nunc dimittis servum tuum Domine

secundum verbum tuum in pace. Lumen Quia viderunt
ut supra.

ocu-li mei salutare tuum. Lumen. Quod parasti ante

faciem omnium populorum. Lumen. Gloria patri et fi-lia

et spiritu-i sancto. Lumen. Sicut erat in principio et

nunc et semper, et in saecula saeculorum Amen. Lumen.

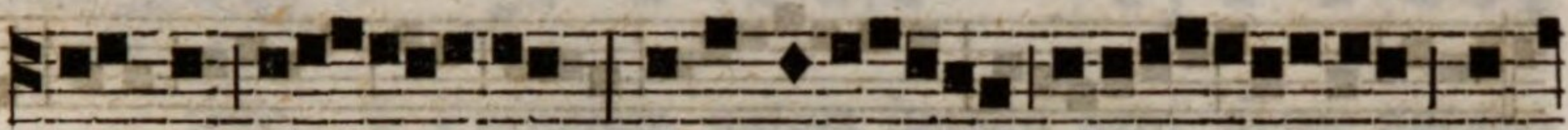
Nach beendigter Vertheilung der Kerzen stimmt der Priester den Vers an:

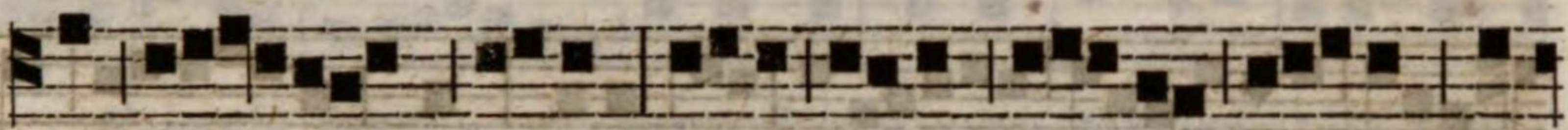
V. Procedamus in pace. R. In nomine Christi. Amen.

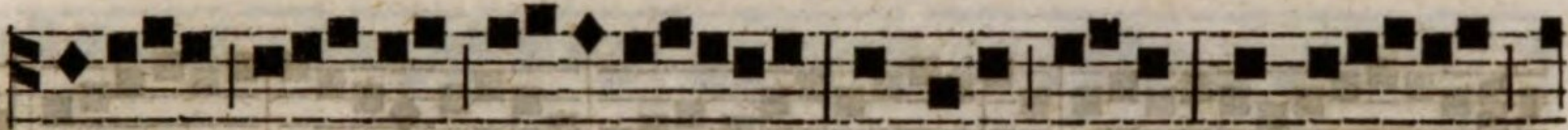
Während der Procession werden nachstehende
Antiphonen gesungen:

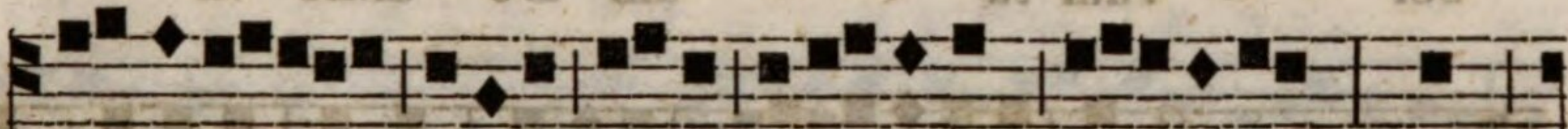
Antiphona.

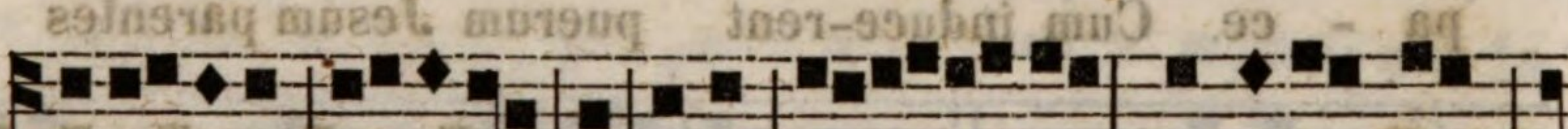

Ad-or-na thalamum tu - um Si - on, et suscipe

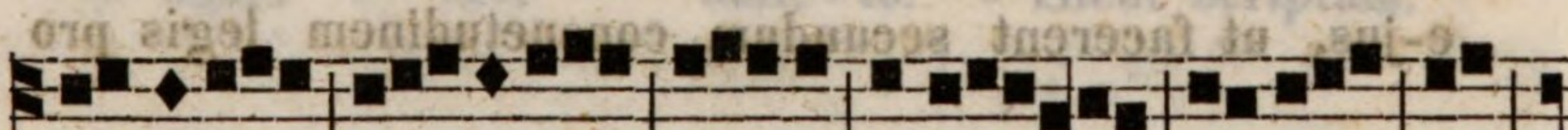

Regem Chri - stum: amplectere Mari - am, quae

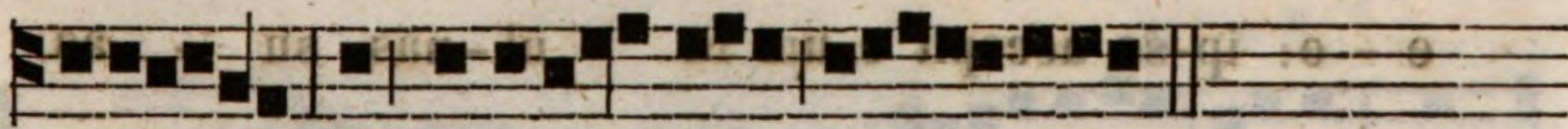

est coele - stis porta: ip - sa e - nim por - tat re - gem glo -


ri - ae no - vi lu - minis: subsistit virgo adducens


ma - nibus fi - lium an - te lu - ci - ferum ge - nitum: quem


acci - piens Si - meon in ulnas su - as, praedica - vit


po - pulis, Do - minum e - um es - se vi - tae et


mortis, et Salvato - rem mun - di.

Alia Antiphona.


Responsum acce - pit Simeon a Spiritu sanc -



to, non vi-su-rum se mortem, ni-si videret



Christum Do - mini; et cum in-ducerent puerum



in templum, accepit e-um in ulnas suas,



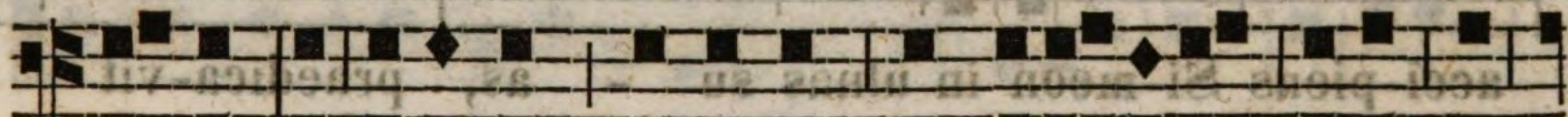
et benedixit De - um et dixit: Nunc dimit-tis



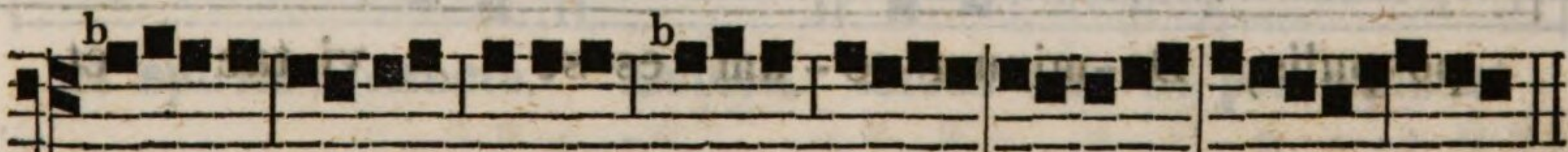
ser - - vum tu - - um Do - mine in



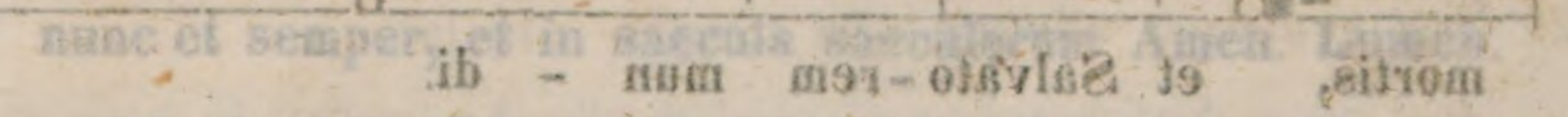
pa - ce. Cum induce-rent puerum Jesum parentes



e-jus, ut facerent secundum consuetudinem legis pro



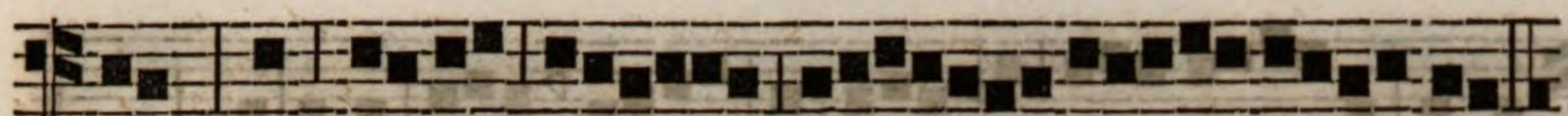
e - o: ip-se accepit e-um in ul - nas su - as.



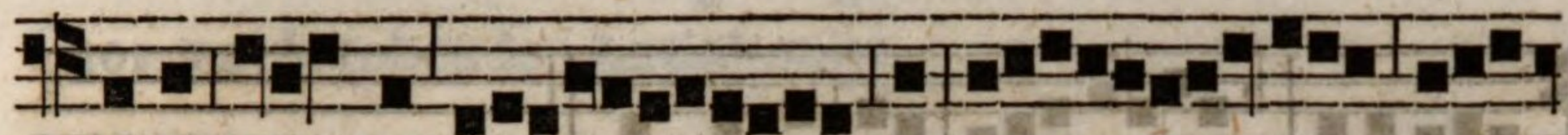
Ingrediendo Ecclesiam, cantatur:



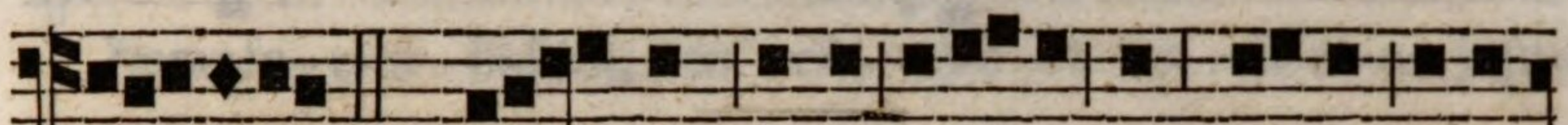
Obtu-lerunt pro e-o, Do - mi - no par tur - tu-



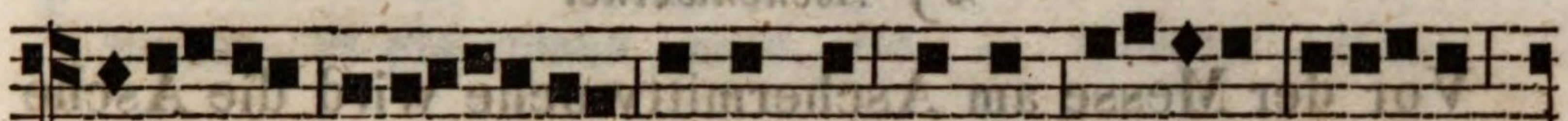
rum, aut du-os pul - los co - - lum - ba - rum,



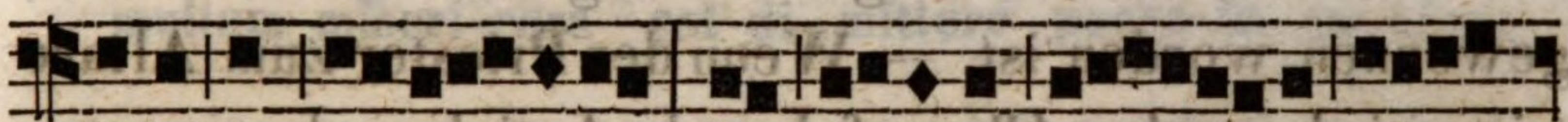
* Sicut scriptum est in le - - ge Do-



mini. V. Postquam autem impleti sunt di-es purga-



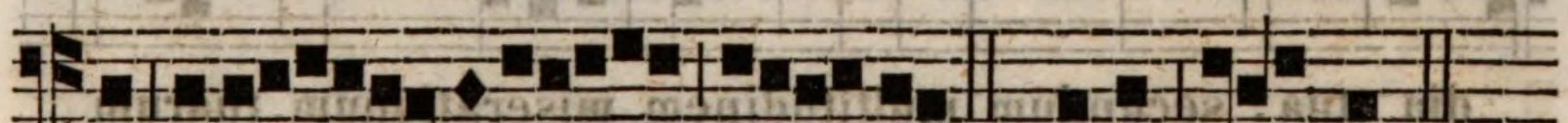
ti-o-nis Mari - ae secundum legem Moy-si, tule-runt



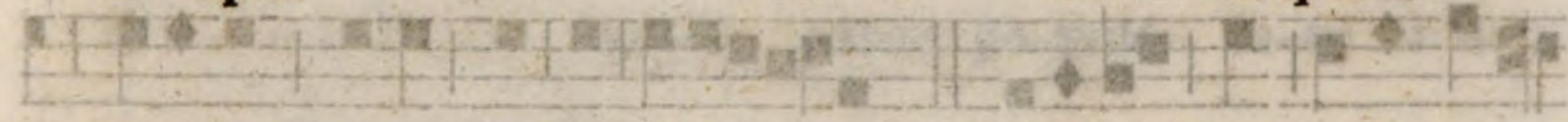
illum in Je-ru - salem ut sisterent e - um Do-



mino * Sicut. Glo - ria Patri, et Fi - li-o,



et Spiri - tu-i sanc-to. * Sicut scriptum.



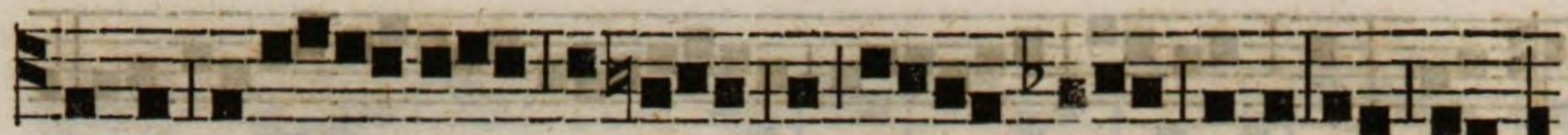
Ad introitum Chori, Antiphona.



Hodie be-a-ta vir-go Maria pu - erum Jesum prae-



senta - vit in templo, et Simeon reple-tus Spiritu



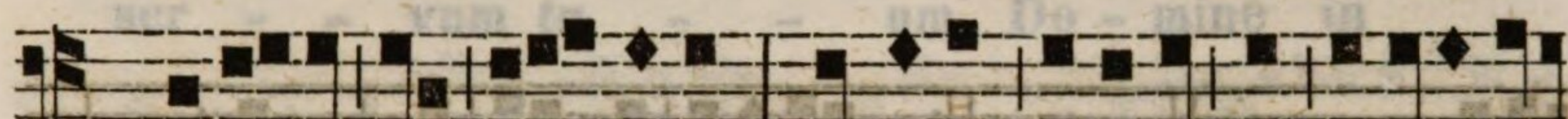
sancto acce - pit e - um in ul - - nas suas, et be -



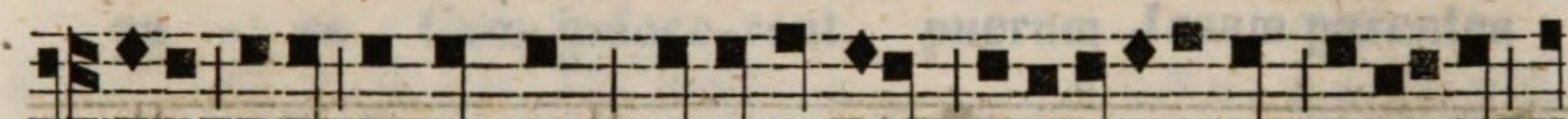
ne-dixit De - um in aeternum.

2) Aschenweihe.

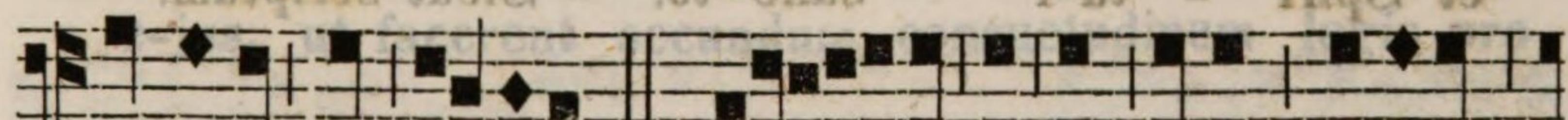
Vor der Messe am Aschermittwoche wird die Asche geweiht, welche von den verbrannten Oelzweigen oder Palmbäumen, die im vorigen Jahre geweiht worden sind, gewonnen worden ist. — Wenn der Priester zum Altare tritt, wird von dem Chore folgende Antiphon abgesungen:



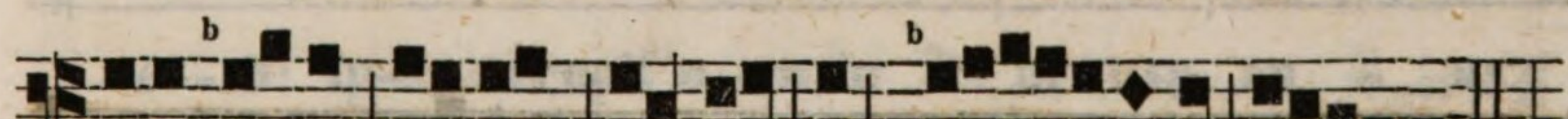
Ant. Exaudi nos Do-mine, quoniam benigna est misericor-



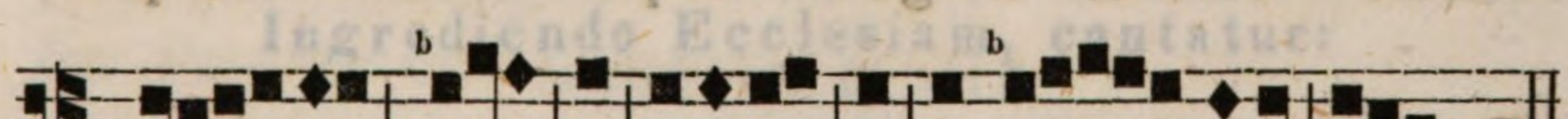
dia tua: secundum multitudinem miserationum tuarum



respice nos Domine. *Ps* Sal-vum me fac Deus: quoniam



intra-verunt a-quae us-que ad a - nimam me - am.



V. Glo - ria patri et fi-li-o et spi-ri - tui sancto:

Rep. Ant. Exaudi

Hierauf folgen 4 Orationen, welche im *Missale* mitgelesen werden können.

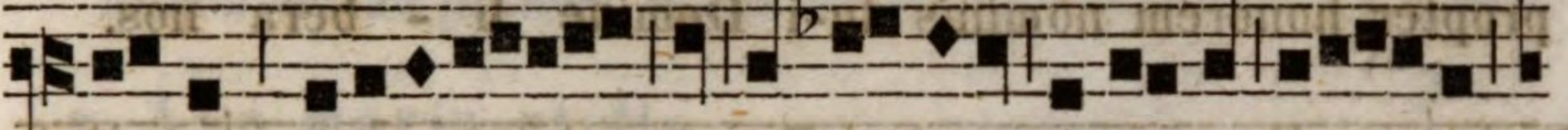
Bei der Einäscherung singen die Cantoren oder der Chor nachstehende Antiphonen.



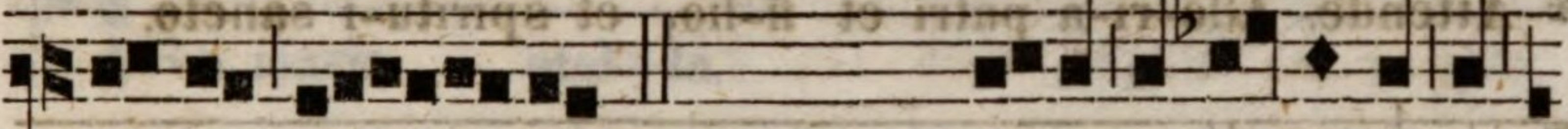
Immute - mur habitu, in ci - nere et ci - li-ci-o: jeju-



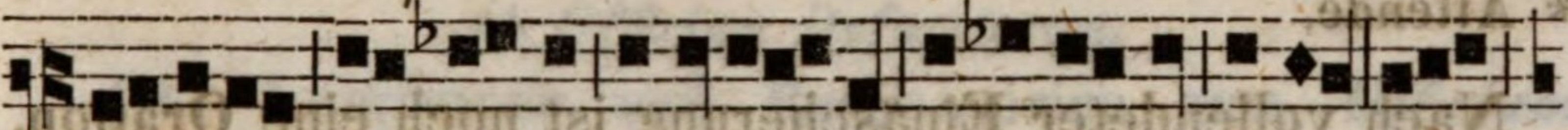
nemus, et plo-remus ante Do - minum: qui-a



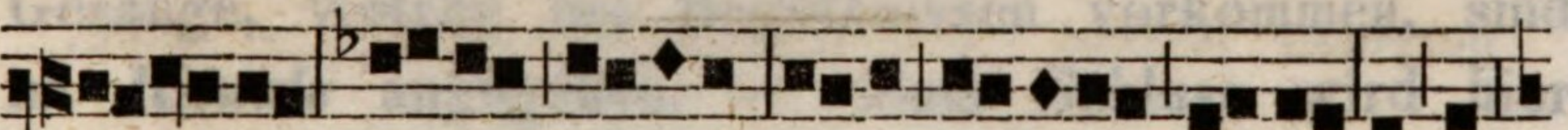
multum miseri-cors est di-mittere pecca-ta no-stra,



De-us no - ster. *Alia Ant.* Inter ve-stibulum et



al-tare plo-rabunt Sacerdo-tes mi-nistri Domini, et



di - cent Parce Domine, parce po-pulo tu-o: et ne



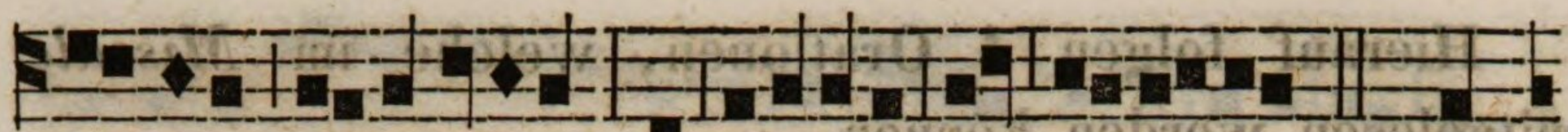
claudas o-ra canentium te Do - mine.



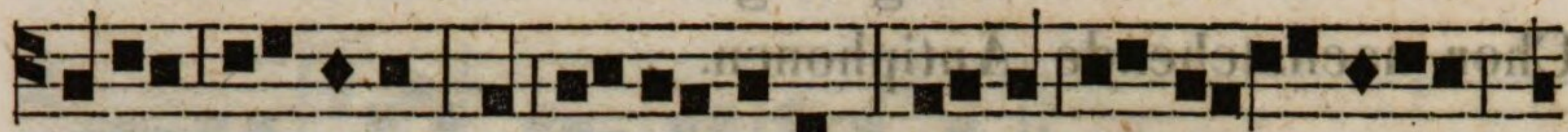
Seq. R. Emendemus in melius quae ignoranter pec - cavi-



mus: ne su-bito praeoccu-pati di - e mortis, quaeramas



spatium poenitentiae, et invenire non pos-sumus. * At-



tende Domine, et mi-se-rere: qui-a pec-ca - vimus



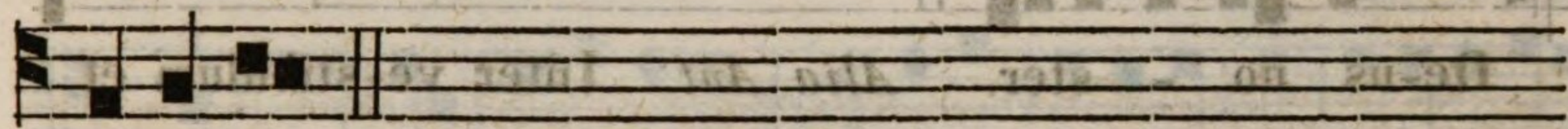
ti-bi. * V. Ad - juva nos Deus salu-ta-ris noster: et



propter honorem nominis tu-i Domine li - bera nos.

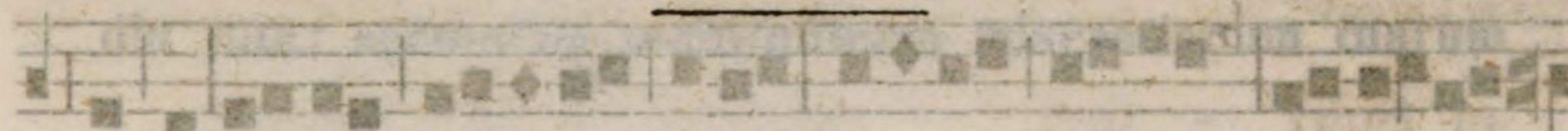


* Attende. Glo-ri-a patri et fi-lio, et spiritu-i sancto.

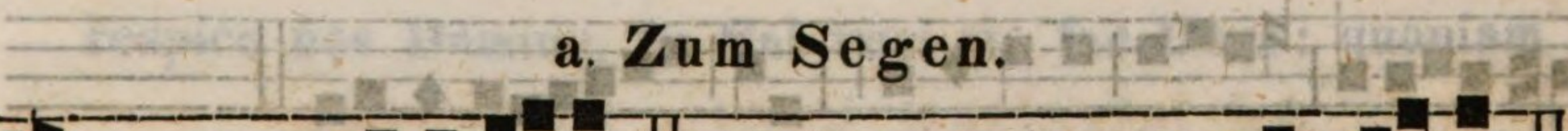


* Attende.

Nach vollendeter Einäscherung ist noch eine Oration.



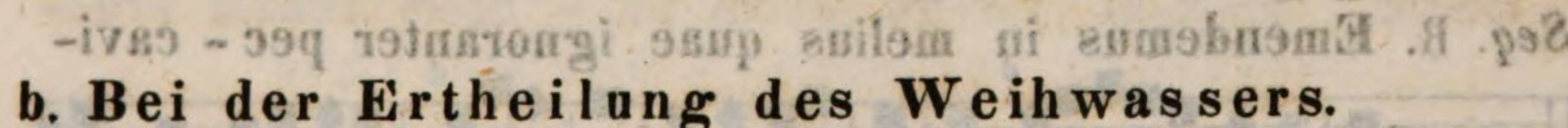
3) Kurze Intonationen.



a. Zum Segen.



Pange lingua glori-o-si. oder: Tantum ergo Sacramentum:
Ge-ni-to-ri ge-nito-que.



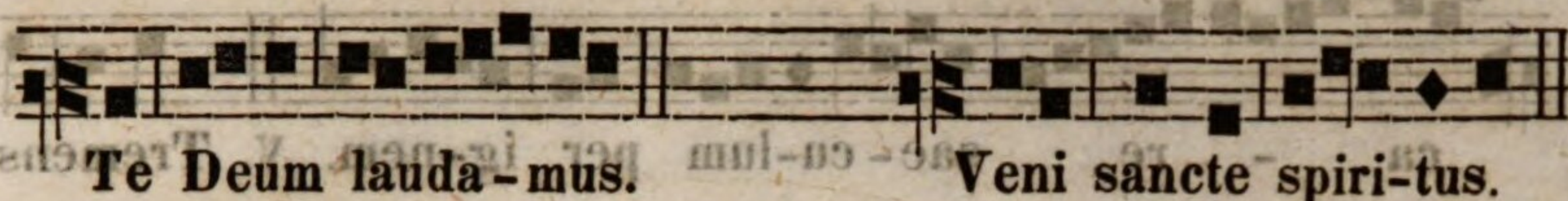
b. Bei der Ertheilung des Weihwassers.



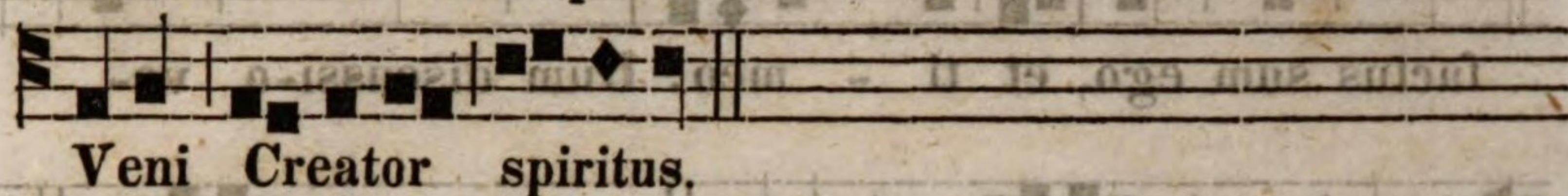
Vi-di a-quam. As-per-ges me.

c. Te Deum laudamus.

d. Veni sancte spiritus.



e. Veni Creator spiritus.



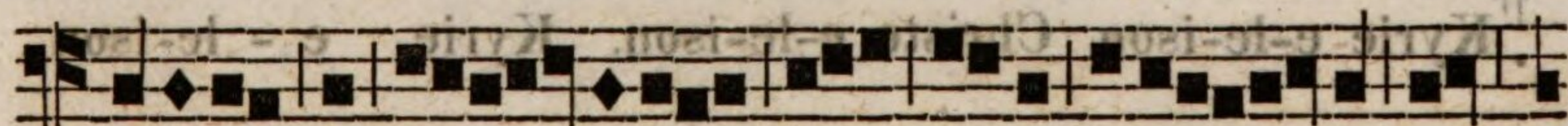
f. Ascendo am Christi Himmelfahrtsfeste.



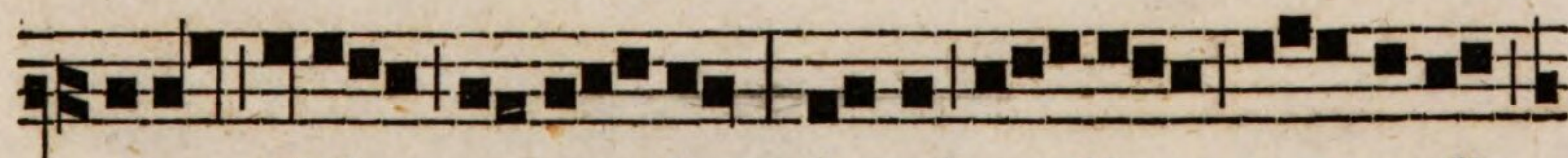
g. Ave maris stella.

4) *Officium Defunctorum.*

Die Antiphonen und Responsorien zum *Officium defunctorum* finden sich in den Choralbüchern; die Gesänge, welche bei Begräbnissen vorkommen, sind im *Rituale* angegeben. — Zum Schluss wird hier noch das *Libera* angegeben, wie es im römischen *Directorium* steht.



R. Libera me Do - mine de morte aeter - na in



b
ca - re sae - cu - lum per ig - nem. V. Tremens

factus sum ego, et ti - meo: Dum discussi - o ve -

nerit atque ven - tu - ra i - ra. Rep. * Quando coe - li.

V. Dies illa dies i - rae: calamitatis et mi - se - riae, dies

magna et amara valde. Rep. † Dum ve -

ris. V. Requiem aeternam dona e - i Do - mine: et lux

perpetua lu - ceat e - i. Rep. Libera me Do - mine.

Duo Cantores.

Chor.

Omnes simul.

Kyrie e - le - ison Christe e - le - ison. Kyrie e - le - ison.



Zettler

Vilsecker, Franz Joseph,

Lehre vom römischen Choral-Gesange zum Gebrauche für Seminarien,
Geistliche, Schullehrer und Choralisten

Passau 1858

Liturg. 1312 b

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10591838-1